Deutschkundliche Bücherei

Vom Wesen der Dichtung

Von

Oskar Walzel

Professor an der Universität Bonn



1 9 2 8

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig



*

Buchdruckerei Oswald Schmidt G. m. b. H.
Leipzig

Inhalt

1. Dichtung als Wortkunst.

Eine schlichte Tatsache sei der Ausgangspunkt: Dichtung ist Kunst, das Werk des Dichters ist ein Kunstwerk oder will es mindestens sein. Das scheint so selbstverständlich, daß es ganz überflüssig dünken mag, es noch ausdrücklich zu sagen. Gleichwohl hört man, wo von Dichtung geredet wird, verhältnismäßig selten ein Wort über die Kunst des Dichtens. Es ist, als bestünde da, wo es gilt, Dichtwerke und vor allem deutsche zu erfassen und zu deuten, starke Abneigung gegen ein Verfahren, das sich in erster Linie den reinkünstlerischen Zügen zuwendet. Die Wissenschaft, die sich Ergründung deutscher Dichtung zum Gegenstand gemacht hat (man nennt sie meist Literarhistorik), legt auf anderes gern weit mehr Gewicht. Nur in jüngster Zeit wagt sie es, die künstlerische Tätigkeit des Dichters genauer zu erörtern oder sogar in der Feststellung der Kunstgebräuche des Dichters ihre höchste, freilich auch ihre schwerste Aufgabe zu sehen. Allein solches Streben trifft auf harten und zähen Widerstand. Wer es verficht und vertritt, wird zum bloßen Formalisten gestempelt. Vielen gilt er für einen einseitigen Prinzipienreiter und damit für erledigt. Gerade auf deutschem Boden ist es nicht ungefährlich, der künstlerischen Form eines Kunstwerks starke Aufmerksamkeit zu schenken.

Freilich meinen die Forscher, die dem neuerwachten Interesse für die Kunst des Dichters ihren Beifall nicht schenken wollen, daß auch sie diese Kunst in hinreichendem Umfange berücksichtigen. Wohl treiben sie eigentlich anderes, erörtern die Voraussetzungen sei's stofflicher, sei's gedanklicher Art, die der Dichter als ganze Persönlichkeit oder auch bei der Ausführung eines einzelnen Werks vorfindet. Dabei gestatten sie sich aber mit Vorliebe ein zuweilen recht leichtherziges ästhetisches Werten. Stütze ist ihnen dann ihr eigenes,

nicht immer wohlgeschultes Gefühl. Als wäre das ästhetische Werturteil nicht eine mühsame Aufgabe, die nur nach umständlicher Selbstbesinnung zu lösen, nie auf den ersten Anhieb zu leisten ist. Wieviel ein eiliges Werten gesündigt hat, weiß jeder, der nur ein wenig sich um die Geschichte der Kunstkritik gekümmert hat und kümmert[1]. Es wird um so mehr fehlgehen, je weniger ein Zeitalter gewohnt ist, Fragen der Kunst im Zusammenhang zu sehen und zu beantworten. Das ausgehende 19. Jahrhundert hat, soviel neue Richtungen der Kunst, nicht nur der Dichtung, damals entstanden sind, ästhetische Selbstbesinnung, wie sie im Zeitalter des deutschen Klassizismus getrieben worden war, grundsätzlich abgelehnt. Ästhetik erschien wie etwas Veraltetes und Überwundenes. Naturwissenschaftlich die Welt zu sehen, hatte man sich gewöhnt. Und so sah man auch die Welt der Kunst. Sicherlich konnten auch aus solcher Schau Kunstwerke von hoher Bedeutung erstehen. Aber wo von Kunst geredet, besonders wo über Dichtung geurteilt wurde, weisen sich heute eindringlichst die Grenzen, die das Zeitalter sich willig gezogen hatte, läßt sich Unzulänglichkeit verspüren, ist es, als wäre unbedenklich ein reicher Besitz aufgegeben worden, den die Vergangenheit erbracht hatte.

Weil heute das Bedürfnis wieder erwacht ist, Kunst vor allem als Kunst zu sehen, also auch Dichtung in ihren künstlerischen Zügen zu fassen, wirken Bücher über Dichtung vom Ausgang des 19. und vom Anfang des 20. Jahrhunderts leicht veraltet und daher reizlos. Was sie über die Kunst des Dichtens sagen, beschränkt sich oft auf ein beiläufiges Ästhetisieren. Nach persönlichem Geschmack, nach zufälligen Maßstäben, die nur dem Verfasser selbst etwas bedeuten, wird da gewertet. (Es muß allerdings nicht immer so gänzlich aus persönlicher Beengtheit geschehen wie bei dem einst vielgelesenen Adolf Bartels.) Der große Erfolg, den besonders durch sein Buch über Goethe ein ästhetisch wohlgeschulter Betrachter wie Friedrich Gundolf[2], anfangs freilich nur in Laienkreisen, davongetragen hat, wurzelt in dem Bedürfnis, von der Kunst des Dichters vor allem Näheres zu erfahren und dafür die sogenannten philologischen Fragen minder ausschließlich berücksichtigt zu wissen. Philologische For-

schungsweise nannte sich ja und sicherlich nicht mit vollem Recht die Richtung, die im Sinn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (ganz im Sinne der Naturwissenschaft des Zeitalters) lieber das Entstehen einer Dichtung, deren Bedingtheit durch die Umwelt und durch die mehr oder minder zufälligen Lebensschicksale des Dichters, am liebsten aber die angebliche Abhängigkeit einer Dichtung von älteren Darstellungen desselben Stoffs erwog, die eigentlich wichtigen ästhetischen Fragen aber teils beiseite schob, teils durch willkürliche und zufällige Werturteile zu erledigen meinte. Vielgenannte Namen hochgeschätzter Gelehrter, zum Teil aus jüngster Zeit, ließen sich anführen, wollte ich hier Belege für solches Verfahren geben. Zu sagen wäre, wie sie ihr Vorgehen für alleinwissenschaftlich erklärten, während ihnen der Versuch, zu festern Grundlagen ästhetischer Erwägung zu gelangen, für dilettantisch und einer echten Wissenschaft unwürdig galt. Die Gegenwart kümmert sich um ihre Arbeiten nur noch sehr wenig, gewiß zu wenig; mit der ganzen Undankbarkeit, die einer Richtung von gestern immer wieder zuteil wird, übersieht auch hier das Heute alles Gute und Wertvolle, das neben Verfehltem und grundsätzlich Falschem von diesen Forschern geboten worden ist. Sie haben für viele den Begriff „Philologie“ zu einem Schreckbild gemacht, während im wahren Sinn des Worts der rechte Ergründer der Dichtung nicht nur viel Gutes von Philologie lernen kann, vielmehr als wohlgeschulter Philologe dem Wesen der Wortkunst näher kommt als andere. Denn was ist Dichtkunst, wenn sie nicht Wortkunst ist? Alles Folgende will sogar in erster Linie zeigen, welche Gewinne einer philologischen Forschungsweise da zufallen, wo das Wesen der Kunst des Dichters erkundet werden soll.

Irrig wäre auch die Annahme, daß nicht schon um 1900 und lange vor Gundolfs „Goethe“ vereinzelte Versuche wissenschaftlicher Fachforschung bestanden hätten, der Kunst des Dichters nachzugehen, die künstlerischen Züge des Dichtwerks grundsätzlich und im Zusammenhang zu ergründen. Wilhelm Scherer und sein vertrauter Freund und Arbeitsgenosse, der Wiener Germanist Richard Heinzel, mein hochverehrter Lehrer, erstrebten eine Sammlung von künstlerischen Eigen-

heiten der Dichtungen der Welt. Freilich beschränkten sie die wichtige und schwere Aufgabe nach dem Sinn des Positivismus, der am Ende des 19. Jahrhunderts alle Wissenschaft beherrschte und dem auch sie huldigten, zu sehr auf eine Buchung der Merkmale, wie sie dem positivistischen Naturforscher vorschwebt. Und sie kümmerten sich wenig um die reichen Ergebnisse ästhetischer Selbstbesinnung, die in Schriften früherer Zeit, zunächst wieder in Arbeiten des deutschen Klassizismus, vorlagen. Scherer wurde überdies zu früh abgerufen, als daß er seine „Poetik“[3] hätte ausgestalten können. Nach dem letzten Kolleg, das er gehalten hatte, wurde sie von treuen Schülern Scherers in Buchform gebracht. Ein Bruchstück mußte sie bleiben, reich an guten Einfällen, anregend, aber nicht abschließend, nicht einmal ein erschöpfendes Bild der Einblicke, die von Scherer auf diesem Feld schon gewonnen und an anderer Stelle mitgeteilt worden waren. Wie sehr das Nachlaßwerk unter unzureichender Verwertung älterer ästhetischer Forschungsergebnisse gelitten hat, erwies sofort der eine und einzige Germanist, der damals, vor einem Menschenalter, Fühlung mit der Ästhetik der Vergangenheit gewahrt hatte, der Österreicher Jakob Minor. Er sah als einer der ersten die bedenklichen Zugeständnisse, die von seinem Fach dem naturwissenschaftlichen Positivismus gemacht wurden. Er bekämpfte sie mit unerbittlicher Schärfe, am unerbittlichsten, wenn ein verfehltes Werk hervortrat wie Richard Maria Werners umfängliches Buch über „Lyrik und Lyriker“; Scherer und Heinzel übertrumpfend geriet Werner in übelste Verquickung von Geistigem und Naturhaftem[4].

Das war ja die Quelle allen Unheils. Heute kehrt sich die Welt ab von dem Materialismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der den naturwissenschaftlichen Positivismus gezeitigt hat. Desto besser läßt sich jetzt erkennen, wie wesensfremden Blickpunkten auch die Literarhistorik ihren Gegenstand ausgesetzt hat, als sie Dichtung, sicherlich ein Werk des Geists, mit positivistisch-naturwissenschaftlicher Methode ergründen wollte. Es entsprach solcher Haltung, daß auch der Gedankengehalt der Dichtung nicht zu seinem Recht kam. Trieb man Geschichte der Dichtung nicht als Geisteswissenschaft, so lag es nahe, Dichtwerke nicht als Ausdruck des

Geists zu fassen, der in einem Dichter und in seinem Zeitalter bestand. Die engen Bande, die das Werk des Dichters mit dem Gedankengehalt seines Schöpfers und daher auch mit dem Denken des Zeitalters verknüpfen, blieben gern unbeachtet. Die Fachforschung wollte nichts wissen von der Philosophie. Wieder war es Jakob Minor, der mit der ganzen Macht seiner Persönlichkeit sich für das Gegenteil einsetzte. Er forderte, daß Geschichte der Dichtung mit Geschichte der Ideen Fühlung suche. Ihm, der gleichfalls mein Lehrer gewesen ist, danke ich, daß eine von Anfang in mir vorhandene Vorliebe für ideengeschichtliche Betrachtung von Dichtungen nicht unterdrückt worden ist. In seinem Sinne erstrebte ich früh Fühlung mit der Geschichte der Philosophie, dann der Ästhetik. Meine ersten Arbeiten weilten fast ausschließlich an der Stelle, wo Dichtung und Philosophie sich enge berühren. Zum guten Teil der Geschichte deutscher Romantik zugewandt, mußten sie, mehr als damals üblich war, das Dichten und das Denken eines Zeitalters zusammenhalten. Solches Verfahren wurde zu jener Zeit als etwas Ungewöhnliches empfunden, mindestens als eine Absonderlichkeit, die mit dem eigentlichen Betrieb des Fachs wenig zu tun habe. Das bekam ich nicht nur in Besprechungen meiner Arbeiten zu verspüren. Noch deutlicher, als ich auf dem Grazer Philologentage 1909 das Recht ideengeschichtlicher Behandlung von Dichtung verfocht[5]. Ich bezeichnete sie zugleich als ein gutes Mittel, die Vereinzelung zu überwinden, die den Gegenständen meines Fachs, den Dichtern und den Dichtungen, dank der damals herrschenden impressionistischen Betrachtungsweise zuteil wurde. Auch dieser vereinzelnde Impressionismus war eine Folgeerscheinung des naturwissenschaftlichen Positivismus. Er wehrte sich gegen jeden Versuch, von dem Persönlichen und Einmaligen zu großen Zusammenfassungen fortzuschreiten. Nur Analyse der einzelnen Erscheinung sollte gelten. Ich aber vertrat die Möglichkeit, ja die unerläßliche Notwendigkeit, Synthese wieder zu ihren alten und altbewährten Rechten kommen zu lassen. Es wurde mir übel verdacht.

Seitdem ist sowohl ideengeschichtliche Betrachtung von Dichtung wie synthetische Darlegung von großen Zusammenhängen

innerhalb meines Fachs zu vollen Ehren gelangt. Dem Wort „Synthese" erstand das gefährliche Schicksal, ein Modebegriff zu werden. Wie unter solchen Bedingungen immer geschieht, zeitigte es manches, das den Absichten echter Wissenschaft wenig genügt. Dennoch darf behauptet werden, daß die wiedererwachte synthetische Betrachtungsweise der deutschen Literarhistorik einen merklichen Aufschwung geschenkt hat. Ebenso bedeutet die jetzt wesentlich herrschende ideen- oder problemgeschichtliche Erforschung von Dichtung einen entschiedenen Fortschritt, hinausgetan über das ältere Verhalten des Fachs. Viel genauer, als noch vor kurzem möglich gewesen war, sehen wir heute die engen Zusammenhänge, die zwischen den beiden Ausdrucksweisen des Menschengeists, der Dichtung und der Philosophie, bestehen, erkennen wir, wie der Dichter und der Denker, der das Wesen der Welt erfassen will, auch dann noch innerlich fest miteinander verknüpft sind, wenn sie als Zeitgenossen sich wechselseitig befehden oder gar ganz getrennte Wege zu gehen scheinen.

Es ist hier nicht der Ort, dankbar aller zu gedenken, die solche Wandlung durchzuführen sich bestrebten. Nur der eine Name Wilhelm Dilthey sei genannt. Wohlgeschulter Philosoph, hatte Dilthey sich mit Erscheinungen aus der Welt der Dichtung schon zur Zeit seiner Anfänge auseinandergesetzt. Er bot uns Jüngern in Lehre wie in Anwendung, was wir auch bei den besten unserer Lehrer vermißten. Der außergewöhnliche Erfolg seiner Aufsatzsammlung „Das Erlebnis und die Dichtung"[6] bezeugte, in welchem Ausmaß dies Werk und die in ihm enthaltenen, zum Teil schon weit zurückliegenden Aufsätze um 1900 das erlösende Wort bedeuteten, gesprochen im rechten Augenblick.

Ideen- oder problemgeschichtliche Forschung wird heute von den namhaften Vertretern meines Fachs fast ausnahmslos betrieben. Rudolf Unger ist ihr eigentlicher Vorkämpfer. Eine der bekanntesten Leistungen dieser Richtung ist H. A. Korffs Werk „Geist der Goethezeit"[7]. Synthetisch ordnet Korff im ersten Band seiner Arbeit die Dichtung des Sturm und Drangs nach den Gedanken, die von den Dichtern dieser Zeit, zunächst natürlich von Goethe, vertreten worden sind. Nach allen Richtungen der Lebensauffassung wie des Kunstschaffens sieht

Korff im Sturm und Drang einen starken Vorstoß des Irrationalismus. Man mag darüber rechten, ob alles, was der Sturm und Drang geleistet, gedacht oder auch nur gewollt hat, wirklich ohne Zwang dem Begriff des Irrationalismus untergeordnet werden kann, ob also die Grenzen nicht etwas zu enge gezogen sind. Ganz gewiß aber ist Korffs Werk ein glückliches, ja ein schlagendes Zeugnis für die einst bestrittene Ansicht, daß innerhalb der Dichtung eines Zeitalters starke Geisteszusammenhänge walten, daß einzelne Dichter und einzelne Dichtungen, mögen sie noch so viel Ganzpersönliches weisen, innerhalb eines Zeitabschnitts Gemeinsames in beträchtlichem Ausmaß besitzen.

Ein Einwand läßt sich gegen ideen- oder problemgeschichtliche Erfassung von Dichtung erheben. Dichtung wird da leicht Mittel zum Zweck und verliert ihr Eigenrecht. Sie wird als Beleg für die Gedanken verwertet, die eine Reihe von Dichtern verficht. Das Wort des Dichters soll wesentlich nur bestätigen, wie er die Welt sieht und wie er sich zu ihr verhält. Korff weiß, daß er sich diesem Einwand aussetzt. Er verweilt obendrein auch längere Zeit bei den Äußerungen des Sturm und Drangs, die sich auf künstlerisches Gestalten erstrecken. Allein nach allem, was er vorzubringen hat, wäre noch manches zu sagen über die fühlbaren Zusammenhänge, die zwischen dem Weltgefühl des Sturm und Drangs einerseits und dem Eigenen und Neuen seines künstlerischen Formens anderseits bestehen. Die Ausdrücke anzuwenden, deren ich mich zu bedienen gewöhnt bin, kommt bei Korff der Gehalt der Dichtung des Sturm und Drangs weit mehr zu seinem Recht als die künstlerische Gestalt. Der ideengeschichtliche Ausgangspunkt läßt zuweilen vergessen, daß nicht bloße Bekenntnisse von Lebensanschauung, sondern Dichtwerke, also Schöpfungen der Kunst, in Frage stehen.

„Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" habe ich eine größere Arbeit überschrieben, die das „Handbuch der Literaturwissenschaft" des Verlags „Athenaion" eröffnet. Dort sind die beiden Begriffe „Gehalt" und „Gestalt" näher umgrenzt. Mit Absicht meide ich das vieldeutige Wort „Form"; kann es doch ohne weiteres auch für das verwertet werden, was mir „Gehalt" heißt. Auch „Gestalt" ist heute ein oft-

genutztes Lieblingswort, sogar eine Modewendung. Indem ich von „künstlerischer" Gestalt rede, glaube ich Mißverständnisse noch wirksamer auszuschließen. Im Auge habe ich das, was Dichtung eigentlich zu einer Kunst macht, was sie von andern Möglichkeiten des Wortausdrucks unterscheidet.

Das Mittel des Dichters ist das Wort. Das Mittel des Musikers sind die Töne, das des Malers die Farben, das des Bildhauers der Stein oder das Holz oder ein Metall. Uralte Scheidungen der Künste erkennen das an. Mögen Übergänge auch da oder dort bestehen, die grundlegenden Tatsachen, die ich hier vorbringe, bleiben in ihrem Wesen und zugleich in ihrer Einfachheit Voraussetzung aller Ästhetik. In der Sprache der Farben hat der Maler auszudrücken, was er zu sagen hat, in der Sprache der Töne der Musiker, in der Sprache seines bildsamen Materials der Plastiker. Sie alle dürfen, ja müssen auf das deutende Wort verzichten, gerade da, wo es sich um das Wesentliche und Entscheidende ihres Werks handelt. Denn gewiß ist der Name oder die Überschrift, die der Musiker oder der Bildhauer oder der Maler dem einzelnen Werk gibt, nicht dies Wesentliche und Entscheidende. Es hieße, das, was ein Maler durch ein Gemälde zu sagen hat, wesentlich unterschätzen, wenn der Name, den es trägt, alles bedeuten sollte. Nur übereilige Reisende begnügen sich, einen raschen Blick auf die Bilder einer Gemäldesammlung zu werfen und dann bloß noch im Katalog nachzusehen, was die Bilder darstellen sollen. Wirklich benötigt im Gegensatz zur Dichtkunst andere Kunst das Wort nicht, es sei denn, daß — wie im vertonten lyrischen Gedicht oder in der Oper — von vornherein ein Bündnis mehrerer Künste erstrebt wird. Das ist alles so selbstverständlich, daß ich mich mit diesen kargen Andeutungen begnügen kann.

Indem aber die andern Künste das deutende Wort entbehren können, bleiben sie unbedingter echte Kunst als die Dichtung. Denn das Wort ist gewohnt, denkbarst unkünstlerischen Zwecken zu dienen. Ist es doch zugleich das eigentliche und — trotz manchen fühlbaren Hemmungen — auch das beste Mittel, dem Inhalt unseres Denkens schärfsten Ausdruck zu leihen. Wir schaffen uns Ordnung für die Fülle von Eindrücken des

Lebens, wir gelangen zu einer festern Erfassung der uns umgebenden Welt, indem wir Begriffe bilden und diese Begriffe mit einem Wort bezeichnen. Je schärfer wir dabei scheiden, je genauer wir die Begriffe umgrenzen, desto besser fahren wir. Freilich verspüren wir bald, daß diese Begriffssprache nicht ausreicht, das Letzte und Geheimste unserer Erlebnisse auszudrücken. Was ein Gemälde uns erleben läßt, das eine Landschaftstimmung darstellt, was vollends eine Sonate in uns erwirkt, ist mit der Sprache strenger Begriffe niemals zu sagen. Das ist ja das Bezwingende echter Kunst, daß sie erleben läßt, was durch Begriffsworte niemals ausgesprochen werden kann. Ihr Wesen liegt jenseit der Begriffe, ihr Wesen ist, alle bloße Begriffssprache weit zu überholen. Ihr Reich ist umfangreicher als das Reich des Begriffs.

In unvergänglichen Worten hat der deutsche Romantiker Wackenroder[8] das ausgesprochen: Keine menschliche Kunst, sagt er, vermöge das Fließen eines mannigfaltigen Stromes, nach allen den einzelnen, glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen, mit Worten fürs Auge hinzuzeichnen; die Sprache könne die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Ebenso sei es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zähle und nenne und beschreibe seine Verwandlungen in fremdem Stoff. Die Tonkunst dagegen ströme ihn selber vor. Sie greife beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlage in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen an. Und die Saiten unsers Herzens erklingen; und wir verstehen ihren Klang.

Was hier der Musik im Gegensatz zur Begriffssprache nachgesagt wird, gilt auch von bildender Kunst. Dichtung scheint da am übelsten zu fahren. Sie arbeitet ja gerade mit dem Wort, dem Mittel begrifflichen Ausdrucks. So scheint Dichtung zur kunstwidrigsten Kunst herabzusinken. Spricht nicht jede andere Kunst eine kunstvollere Sprache? Ist die Sprache der Dichtung nicht zu sehr den Begriffen verpflichtet, als daß Dichtung jemals leisten könnte, was andern Künsten selbstverständlich ist: den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüts uns selber vorzuströmen?

Dichtkunst kann mithin nur so weit Kunst sein, als sie die Begriffssprache überwindet und damit leistet, was auch die andern Künste leisten. Sie tut es, indem sie der Begriffssprache eine künstlerische Gestalt schenkt, die sonst dem begrifflichen Wortausdruck fehlt. Dank dieser künstlerischen Gestalt kann sie mehr aussprechen, als der bloßen Sprache der Begriffe vergönnt ist. Weil ihr solcher Gestaltausdruck gewährt ist, darf sie ebenbürtig neben die andern Künste treten. Auch sie sprechen ja durch ihre künstlerische Gestalt zu uns. Was sie uns zu sagen haben, drücken sie durch die Wirkung aus, die sie auf unsern äußern und innern Sinn und dadurch auf unser Gefühl ausüben. Dichtkunst ist Kunst, soweit sie gleiche Wirkung hat.

Durch die künstlerische Gestalt eines Musikstücks oder eines Gemäldes oder einer Plastik allein offenbart sich das Geistige, das in dem Kunstwerk verborgen ist. Dies Geistige läßt sich in Worten begrifflich nicht ganz aussprechen. Solange Dichtung sich auf begriffliche Aussprache beschränkt, tut sie nur, was auch Nichtkunst, was vor allem der Denker leisten kann. Nur wenn sie über die Sprache der Begriffe hinausdringt, erhebt sie sich zur wahren Kunst. Nur soweit sie dies Geistige in künstlerische Gestalt umsetzt, darf sie Kunst heißen.

Nenne ich dies Geistige den „Gehalt", so gelange ich zu der einfachen Formel: Dichtkunst ist Kunst, soweit sie den Gehalt durch die Gestalt ausdrückt.

Notwendige Folge ist, daß es niemals genügt, beim begrifflichen Wortausdruck eines Dichtwerks stehen zu bleiben. Das Ganze und Eigentliche einer Dichtung ist nur dann zu erfassen, wenn neben dem, was von ihr in Begriffsworten gesagt wird, auch all das berücksichtigt wird, was in ihr als Gestalt sich auswirkt. Ganz wie der Beschauer eines Gemäldes, ganz wie der Erlauscher eines Musikstücks muß der Ergründer einer Dichtung sich in die einzelnen Züge der Gestalt des Kunstwerks versenken, wenn — wie man das nennt — er es verstehen, wenn er erleben soll, was der Dichter in sein Werk hineingelegt hat.

Aus solchen Voraussetzungen ergibt sich Wesentliches für die rechte Bewertung, aber auch für den rechten Betrieb

ideen- oder problemgeschichtlichen Forschens. Solches Forschen will den Gehalt der Dichtungen erfassen. Es darf sich indes bei diesem Unternehmen nicht auf den Begriffsausdruck einer Dichtung beschränken. Denn der Gehalt der Dichtung wird nur zum Teil begrifflich ausgesprochen, überdies nur nach seiner minder wichtigen Seite. Das Eigentliche und Letzte zu künden, bleibt der künstlerischen Gestalt der Dichtung überlassen.

Mithin ist ideen- oder problemgeschichtliche Forschung nur dann erfolgreich, wenn sie Gestaltergründung zur Voraussetzung hat. Nur wer das Geheimste einer Dichtung aus ihrer künstlerischen Gestalt herauslesen kann, wird ihren Gehalt ganz erfassen. Gestalt- und Gehalterforschung gehören daher zueinander. Sie müssen sich wechselseitig ergänzen. Wer den Gehalt bloß aus dem Begriffswortlaut erschließt, läuft Gefahr, nicht nur am eigentlich Künstlerischen achtlos vorbeizugehen, sondern auch einen guten, vielleicht den besten Teil des Gehalts zu übersehen.

Bleibt man dem Vorwurf des Formalismus immer noch ausgesetzt, wenn man Erforschung des Gehalts mit Erforschung der Gestalt so enge verknüpft, wie es hier geschehen ist? Formalist sollte füglich nur heißen, wer den Gehalt als etwas Nebensächliches oder gar für etwas Unnötiges erklärt. Ihm genügt, um künstlerisch zu genießen, die Gestalt allein. Mir ist umgekehrt die Gestalt des Kunstwerks wahre Künderin des Gehalts. Ihre Bedeutung für das Kunstwerk ruht in der Fähigkeit des Künstlers, durch Gestalt den Gehalt auszusprechen. Nur soweit die Gestalt den Gehalt des Werks verrät, ist sie für das Kunstwerk wichtig.

Was mir die Begriffe „Gehalt" und „Gestalt" bedeuten, und wie ich ihr Verhältnis zueinander im Kunstwerk fasse, glaube ich dargetan zu haben. Die beiden Begriffe scheiden sich deutlich und scharf voneinander. Soviel ich sehe, werden sie jetzt auch schon gern in meinem Sinn benutzt. Sie machen es unnötig, das vieldeutige Wort „Form" zu gebrauchen. Sie ersparen dem Forscher die Entgegenstellung einer „äußern" und einer „innern" Form. Da das 19. Jahrhundert und auch noch die Gegenwart der Wendung „innere Form" einen ganz neuen, ihr ursprünglich fremden Sinn geliehen hat, führt sie

jetzt nur zu Mißverständnissen. Sind wir doch in jüngster Zeit den alten Quellen, die in ihrem Sinn das Wort „innere Form“ verwerten, sind wir doch vor allem der Welt Plotins wieder nähergekommen. (Was Plotin unter „innerer Form“ versteht, möchte ein Aufsatz meines Sammelbandes „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“ [9] dartun. Plotin spricht von „innerer Form“, wo Innerliches sich unbeengt in der äußern Erscheinung auswirkt, wo nicht ein für allemal geltende Regeln dem Gehalt eine vorbestimmte, diesen Ausdruck hemmende Gestaltung aufdrängen.) Wer aber gewöhnt ist, „innere Form“ im Sinn Plotins zu gebrauchen, im Sinn zugleich seiner Nachfolger bis zu Goethe und weiter, den befremdet es immer wieder, wenn er den alten Ausdruck zu andern Zwecken und alles eher als glücklich angewandt erblicken muß.

„Gestalt“ ist mir — um es noch einmal ausdrücklich zu sagen — am Kunstwerk alles, was sich dem äußern und dem innern Sinn offenbart und auf diesem Weg unser Gefühl bestimmt. Im Reich der Musik die Töne und deren kunstgerechtes Nacheinander, im Reich der Malerei die Ordnung der Farben, des Lichts, der Linien und Flächen, im Reich der Plastik die Behandlung des bildsamen Stoffs, die Art und Weise, in der dieser Stoff zu körperlichen Gebilden mit Flächen, Kanten, Buckeln wird. Im Reich der Dichtkunst die sinnfällige Nutzung des Worts, alles mithin, was durch das Erklingen des Worts in uns an äußern und innern Sinneseindrücken von gefühlhaftem Wert wachgerufen wird.

Aus dem Gebiet der Gestalt treten wir innerhalb aller dieser und der andern Künste hinüber in das Gebiet des Gehalts, sobald aus der Wirkung auf Sinn und Gefühl etwas Geistiges sich ergibt, etwas Gedankliches, sobald also eine Kunst in Wettbewerb tritt mit dem Denken und mit dessen Brauch, sich begrifflich auszudrücken. Mit ihren eigenen, grundsätzlich unbegrifflichen Mitteln kündet Kunst dann, was der Denker in Begriffsworten vorträgt. Und sie weiß mit diesen ihren Mitteln noch Geheimeres zu bezeichnen als der Denker mit seinen Begriffsworten.

Eine alte Scheidung nutze ich, wenn ich sage, daß der Denker die Welten des Fühlens, Erkennens und Wollens mit seinen

Begriffen ausschöpfen möchte. Auch der Künstler möchte diese Welten deuten. Sein eigentliches und sein wirksamstes Mittel aber ist nicht das Begriffswort, sondern die künstlerische Gestalt

So scharf freilich wie in andern Künsten scheidet sich in der Dichtung Begriffsausdruck nicht von Gestaltausdruck. Die Dichtung ist nun einmal an das Wort gebunden, also an das übliche Mittel des Begriffsausdrucks. Sie kann daher so gut wie nie das erreichen, was andern Künsten wie etwas Selbstverständliches mühelos zufällt: ein volles Verzichten auf begriffliche Sprache. Sie gäbe dann leichtherzig ein immerhin wertvolles Besitztum auf, sie beschränkte sich auf das Feld, das wahres und rechtes Besitztum der Musik ist. Das ist das eigentliche Wesen von Poesie, daß sie nicht nur wie Musik durch ihre Klangkraft auf uns wirkt, daß sie vielmehr zugleich die begriffliche Bedeutung und Wirkung des Worts auszuspielen hat. Wohl erstehen zuweilen Dichtungen, die nur wie Musik wirken wollen. In der Lyrik fehlt es nicht an Belegen. Die deutsche Romantik neigte zu solchen Absichten. Novalis spricht einmal[10] von Gedichten, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte wären, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang. Allein solche „musikalische" Dichtung, die nur auf die Klangkraft des Worts sich stützt, ist immer ein vereinzeltes Versuchen geblieben, zuweilen auch nur vermutet worden, wo sie gar nicht beabsichtigt war. Wer glaubt heute noch, was einst verstiegene Anhänger Stefan Georges uns einreden wollten, daß die Verse ihres Meisters bloß schöne Klänge bieten sollen, mit willigem Verzicht auf alle Verwertung des Begrifflichen der Sprache?

Weil die Dichtkunst mit dem Wort, dem gewohnten Träger von Begriffen, arbeiten muß, spielt sich in ihr dauernd ein Widerstreit ab, von dem die andern Künste nichts oder nur sehr wenig verspüren. Dichtkunst spricht immer wieder in der Sprache der Begriffe; dennoch sagt sie ihr Bestes und Geheimstes nicht in begrifflicher Ausdrucksweise. Solange sie in der Sprache der Begriffe sich äußert, tut sie nichts, was nicht auch der Denker, was nicht sogar jedermann zu tun gewohnt ist. Zur Kunst erhebt sie sich erst in dem einen Augenblick, in dem sie den Gehalt, den sie mitteilen will, unbegrifflich vorträgt, in dem sie durch die Gestalt, die sie dem

Wort schenkt, diesem Gehalt seinen wesentlichen Ausdruck verleiht. Begriffs- und Gestaltausdruck ringen in der Poesie immer wieder miteinander. Sie verzichtet auf die rechte Kraft ihrer Ausdrucksmittel, wenn sie dem einen oder dem andern ein merkliches Vorrecht einräumt.

Innerhalb der verschiedenen Dichtungsgattungen herrscht freilich im allgemeinen ein verschiedenes Verhältnis von Begriffsausdruck und von reinem Gestaltausdruck. Der Dramatiker kommt, je näher er an das Leben des Alltags herantritt, desto unbedingter zu begrifflichem Ausdruck. Am leichtesten verzichtet der Lyriker auf die bloße Sprache der Begriffe. Ein Drama, das mehr durch die Gestalt als durch Begriffsworte ausdrückt, gilt daher mit Recht als lyrisches Drama. Der Erzähler wahrt eine Mittelstellung. Da uns heute Erzählung fast nur noch als Roman oder als Novelle geläufig ist, da ferner unsere Romane und Novellen mit wenig Ausnahmen dem Alltag und seiner begrifflichen Sprechweise allein Raum gewähren (zur Zeit des Expressionismus war das anders; aber das bedeutete nur eine kurze Unterbrechung alter liebgewordener Bräuche), mag es befremden, daß der Erzähler minder stark der Begriffssprache zuneigen soll als der Dramatiker. Versepik alter Zeit, nicht nur homerische Dichtung, bestätigt indes, wieviel die Gestaltwirkung den Erzählern einst bedeutet hat. Das Märchen der deutschen Romantik nicht minder. Dachte sie doch an reinmusikalische Erzählungen, ganz wie sie eine reinmusikalische Lyrik durchführen wollte.

2. Unbegrifflicher Ausdruck in der Dichtung.

Nun ist es endlich an der Zeit, von gedanklichen Erörterungen weiterzugehen zu Belegen für die verschiedenen Möglichkeiten einer mehr oder minder begrifflichen Ausdrucksweise der Dichtkunst. Nötiger als Belege für einen ausgesprochen begrifflichen Stil dürften Beispiele aus dem Umkreis entgegengesetzter Prägung des Worts sein. Daß Dichtung in begrifflicher Sprache, in der Sprache des Denkers oder gar des Alltags, sich äußert, wird keinen überraschen. Im Gegen-

teil dürfte den meisten Menschen diese Tatsache ebenso geläufig wie selbstverständlich sein. Eher werden manche die Annahme verwunderlich finden, daß in Dichtung neben den ihnen gewohnten Begriffsworten noch ein anderes Mittel bestehen soll, den Gehalt nacherlebbar zu machen.

Lyrik — das konnte soeben gesagt werden — neigt am stärksten zu unbegrifflichem Ausdruck. So seien auch hier lyrische Gedichte verwandt, das Wesen solcher reinen Gestaltwirkung der Wortkunst zu erläutern. Den einen Beleg muß ich auch diesmal wieder bieten, den ich schon vielfach vorgebracht habe[11]. Er zeigt, was zu zeigen ist, mit überwältigender Deutlichkeit. Es ist Goethes Lied „Auf dem See". Der Gedankengehalt des Lieds ist im Liede selbst mit keinem Wort ausgesprochen. Nur wer dies Lied nach seiner Gestalt genau erfaßt hat, gelangt zu dem Ergebnis, daß es weit mehr zu sagen hat, als ihm gemeinhin zugemutet wird. Der großen Mehrheit der Deuter ist es überhaupt nur eine Illustration zu Goethes Leben, ein Zeugnis für die Festigkeit des Gefühlsbands, das mit Lili Schönemann auch nach endgültiger Loslösung Goethe verband. Sie übersehen, daß hier nicht nur um verlorenes Glück geklagt, daß der Schmerz solcher Erinnerung an eine unwiederbringlich verlorene schöne Vergangenheit im Lied selbst willenskräftig siegreich überwunden wird. Noch mehr: Diese freie Entschlußkraft findet ihren Lohn. Das alles ist freilich nicht einfach hingesagt. Das „Weg, du Traum! so Gold du bist" sagt unmittelbarer und in Begriffsworten, mit welcher Entschlossenheit die Erinnerung beiseite geschoben wird. Gar nicht begrifflich ausgedrückt hingegen ist, wie ganz anders das Lebensgefühl vor und nach dem kraftvollen Willensentschluß sich bewährt. Dieser Wandel spiegelt sich nur in der gründlichst verschiedenen Art der Naturauffassung am Eingang und am Schluß. Am Anfang frisch drauflosstürmender Genuß einer schönen Landschaft. Am Ende weihevoll vertieftes Naturgefühl. Nur dieser Gegensatz der Tönung im Ausdruck des Naturgefühls — ihn bezeichnet auch der Wechsel des Rhythmus — verrät die machtvoll befreiende und emportragende Wirkung des kraftvollen Entschlusses. Und so ergibt sich der Gedankengehalt des ganzen Gedichts: Wer genug Willensfestig-

keit aufbringt, das Erweichende einer schmerzlich schönen Erinnerung zu überwinden, zu dem spricht die Natur, spricht das Leben in vertieftem Sinn. Dank diesem Gedankengehalt kann das Lied erlösend und befreiend auf jeden wirken, der etwas Verwandtes in sich erlebt hat oder erlebt. Es kann leisten, was von Lyrik dem Menschen geschenkt wird, wenn er fähig ist, sein eigenes Leid im Nacherleben eines Liedes zu stillen. Es ist das Höchste, was von Dichtkunst uns menschlich und für das Leben geschenkt zu werden vermag.

Man hat mir seltsamerweise eingewendet, auch der Eingang und der Schluß des Lieds „Auf dem See“ sei in Begriffsworten abgefaßt. Als ob Poesie, solange sie Poesie allein bleiben und nur ihre eigentlichen Mittel verwerten will, des Begriffsworts entraten könnte. Nur wenn sie ihr Amt an die Musik abtritt, wie etwa am Schluß von Goethes „Egmont“, verschwindet das Begriffswort. Solange Wortausdruck herrscht, werden auch begriffliche Ausdrücke erscheinen. Entscheidend bleibt nur, ob, was zu sagen ist, klipp und klar verstandesmäßig gesagt wird, oder ob es eine höhere, mindestens künstlerisch höhere Ausdrucksform, ob es „Gestalt“ gewinnt, ob es durch seine Wirkung auf äußern und innern Sinn dem Gefühle mitteilt, was es zu sagen hat.

So meint es auch Theodor Storm, wenn er verlangt, das Kunstwerk — und voran das lyrische Gedicht — solle den Menschen unmittelbar wie das Leben und nicht durch Vermittlung des Denkens berühren, seine Wirkung zunächst eine sinnliche sein, aus der sich dann die geistige von selbst ergebe[12]. Er hebt zugleich die eine Gestalteigenheit, den Rhythmus und die Klangform, besonders stark hervor, wenn er verlangt, die Worte müßten auch durch ihre rhythmische Bewegung und durch die Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt sein und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst, aus der sie entsprungen sind. Auch dieses Akustische spielt — ich habe es angedeutet — im Eingang und im Schlusse des Lieds „Auf dem See“ eine wichtige Rolle. Weitere Züge kunstvoller Umsetzung des Gedanklichen in sinnliche Wirkung waren daneben an dem Lied aufzuzeigen.

Einfacher und schneller, noch überzeugender beweisen andere Lieder Goethes, um wieviel stärker der Gehalt durch die

künstlerische Gestalt sich geltend macht als durch den Begriffsinn der Worte. Die beiden Sänge, die in der Sammlung von Goethes Liedern die Überschrift „Wandrers Nachtlied" tragen, sind ihrem Wortlaut nach, soweit er Begriffe nutzt, nichts weniger als neu oder tiefsinnig. Man gestatte sich, wie es ja gelegentlich mit Absicht getan wird, sie in ungebundene Rede umzuschreiben. Was übrigbleibt, ist bescheiden genug: „Der du von dem Himmel bist ..." drückt den Wunsch nach Seelenfrieden aus, wie ein des Lebenstreibens Müder ihn täglich hegen kann. „Über allen Gipfeln ist Ruh..." hofft, daß die Ruhe, die sich in der Landschaft eingestellt hat, auch dem Menschen zuteil werde. Alltägliches also. Und dennoch atmen diese leichthingehauchten Sänge einen bezwingenden Zauber aus. Sie gelten mit Fug und Recht für höchste Leistungen von Goethes Liedkunst. Nicht was begrifflich gesagt ist, kann solchen Eindruck und solche Wertung bedingen, vielmehr einzig und allein die Wortgestalt, die den Liedern eigen ist. Nicht was sie *sagen*, sondern was sie *fühlen lassen*, entscheidet. Und dies Bewußtsein, daß hier mehr enthalten ist, als der Begriffsinn der Worte meldet, wurzelt in den Eindrücken, die sie unserm Ohr und unserm innern Sinn schenken. Das zweite Lied („Über allen Gipfeln ist Ruh ...") dankt seine Gefühlswirkung sicherlich zum guten Teil der Kraft, mit der es in uns ein inneres Bild der Landschaft wachruft.

Wichtig ist, wie diese beiden Lieder zu einer starken und bezwingenden Gestaltwirkung gelangen, ohne daß ihre Gestalt sich ungewöhnlich kräftig fühlbar machte. Wie aus dem Stegreif sind sie hingesprochen. Durchaus verzichten sie auf ein naheliegendes Mittel, den begrifflichen Wortausdruck durch eine erlesene Gestaltung von vornherein zu adeln. Wenn Goethe zu lyrischem Gefühlsausdruck — selten genug — die Stanze verwertet, erwirkt die Gestalt sofort das Bewußtsein, hier spreche noch weit mehr als der bloße begriffliche Wortsinn. Greift er zur Form der antiken Elegie, so scheint er auch dem Gehalt nach sofort von der Artung seiner Lieder weit abzurücken. Goethe selbst war sich der „geheimnisvollen großen Wirkungen" solcher Unterschiede voll bewußt. Am 25. Februar 1824 bekannte er Eckermann: „Wenn man den

Inhalt meiner Römischen Elegien in den Ton und die Versart von Byrons Don Juan übertragen wollte, so müßte sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen." Mit Theodor Storm zu reden: Goethe hat zuweilen auch goldnen Inhalt in ein Goldgefäß gegossen. Die beiden Nachtlieder des Wandrers aber bewähren Storms Wendung: „Die Form ist nichts als der Kontur, der den lebend'gen Leib umschließt." Und dennoch erwirken sie den Eindruck, daß sie durch ihre Gestalt uns aus der Schicht der verstandesmäßigen Begriffssprache in eine höhere Schicht des Wortausdrucks emporheben, in eine Schicht, die dem Wort eine verstärkte und vertiefte Gehaltwirkung schenkt. Nicht also bloß eine künstlerische Gestaltung, die sich im ersten Augenblick sofort so stark bemerkbar macht wie die von Stanzen und Distichen, auch schlichtere Prägung hat die Kraft, den Gehalt einer Dichtung wesentlich zu vertiefen.

Der Gegensatz zweier Möglichkeiten der Kunstform, der hier sich zeigt, ruht auf Unterschieden des Versbaus. Stanzen oder Distichen oder verwandte altüberkommene Gebilde der Verskunst stellen feste Schemata dar, die immer wieder von neuem genutzt werden können und genutzt werden. Lieder wie das „Auf dem See" oder die zwei Nachtlieder wahren dagegen eine Art, gereimte Verse von wechselnder Länge so eigenwillig miteinander zu verknüpfen, daß jede Nachbildung der hier gefundenen Versgestalt wie bloße Parodie wirken müßte. Sie haben etwas Einmaliges, im Gegensatz zu dem Überindividuellen, das der Stanze oder dem Distichon oder dem Sonett oder den sogenannten horazischen Strophen eigen ist. Welche tiefere Bedeutung diesem Gegensatz einmaligen und überindividuellen Formens innewohnt, kann hier nicht näher dargetan werden. Es würde vom Wege abführen. Meine Arbeit „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" verweilt auch bei diesem Gegensatz[13]. Er bezeichnet zugleich einen Unterschied im Formwillen der Völker. Dem Deutschen widerstrebt wie alle vorgeprägte Form auch die der antiken und romanischen Strophen. Mag er sie gelegentlich verwerten, er hat aus eigener Kraft niemals etwas Verwandtes geschaffen. In diesem Sinn sind die Sänge Goethes, die hier immer wieder heranzuholen waren, schlechthin deutscher als seine Stanzen oder seine Distichen, ist auch Storms Eintreten für eine Ge-

stalt, die nur wie „der Kontur“ den lebendigen Leib umschließt, und sein Kampf gegen den Brauch, goldnen Inhalt in ein Goldgefäß zu gießen, durchaus deutsch gefühlt, ein Ausfluß deutschen Formwillens.

Der sogenannte „freie Rhythmus“, der dem Deutschen von Klopstock geschenkt worden ist, darf im strengsten Sinn des Worts als Träger solchen deutschen Formwillens gelten. Er ist ganz auf Einmaligkeit gestellt und meidet am unbedingtesten die Bande, die sich die antike Strophe oder die Stanze oder gar das Sonett willig anlegen läßt. Durch den Verzicht auf den Reim überholt er noch die freie Gestaltungsweise der Reimlyrik des jungen Goethe.

Und dabei glückt gerade dem freien Rhythmus, eine starkfühlbare Tönung dem Gehalt des Gedichts zu leihen. Das bezeugen wie Klopstocks freirhythmische Oden auch die gestaltverwandten Sänge Goethes oder Hölderlins, aber auch die wesentlich anders gefühlten Nordseesänge Heines. Einen brauchbaren Ausdruck zu verwerten: Der freie Rhythmus hat ein starkes Ethos.

Das ist ja eine Aufgabe, die noch auf ihre eigentliche Lösung harrt: Das Ethos der einzelnen Gebilde der Verskunst zu bestimmen. Nur Ansätze sind vorhanden, dieser Aufgabe nachzukommen. Man sollte meinen, daß die alten überindividuellen Gebilde längst nach ihrem Ethos geschieden seien, daß längst festgestellt worden ist, welche Gehalte diesem, welche einem andern taugen. Für die Strophen des Horaz bestehen von alters her nähere Bestimmungen. Dann ging deutsche Romantik, voran Wilhelm Schlegel und Tiecks Schwager August Friedrich Bernhardi, gestützt auf Vorarbeit der Romanen, dem Ethos der Stanze, des Sonetts, der Terzine forschend nach. Aber noch ist viel Arbeit übrig. Sind doch die Gehaltmöglichkeiten dieser überindividuellen Gebilde zu vielseitig, als daß jedem einzelnen ein für allemal ein fester Gehaltumkreis zugewiesen werden könnte. In deutscher Dichtung haben überdies seit geraumer Zeit diese Gebilde mit leichter Änderung ihrer Gestalt so mannigfaltigen Gehalt in sich aufgenommen, daß ihr Ethos sich verändern mußte. Die Stanze von Wielands „Oberon“ hat ein ganz andres Ethos als die Stanze Goethes. Sie erweist, in welchem Ausmaß

ein einzelner Dichter einem überkommenen Schema sein eigenes Ethos einzuimpfen vermag.

Ganz anders ist das Ethos einer alkäischen Strophe bei Klopstock als bei Hölderlin. Und wieder anders bei beider Vorbild, bei Horaz. Nur mit raschem Hinweis kann ich das hier erhärten, nur eine einzige Strophe von jedem der drei anführen, während doch mindestens eine ganze Ode neben ganze Oden gestellt werden müßte. Feierlich beginnt Horaz die 35. Ode des ersten Buchs:

O diva gratum quae regis Antium,
Praesens vel imo tollere de gradu
Mortale corpus, vel superbos
Vertere funeribus triumphos!

Feierlich auch, aber wie im Fortschreiten stetig gehemmt, fremd dem leichten Fluß von Horaz' Versen, eifervoller, als wollten sie strafen, schier verbissen tönen die vier Verse der 4. Strophe von Klopstocks „Stunden der Weihe":

Was ihr gebaret, Stunden, das werden einst,
Weissaget Salem, ferne Jahrhunderte
Vernehmen, werden Gott den Mittler
Ernster betrachten, und heilig leben.

In wohligem Fluß, ein dankbar sinniger Beschauer des Weltlaufs, dankbar für das schönste und reichste Erlebnis seines Erdengangs, läßt Hölderlin die 2. Strophe des Gedichts „Geh' unter, schöne Sonne" hingleiten:

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht!
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches!
Denn göttlich stille ehren lernt' ich,
Da Diotima den Sinn mir heilte.

Allein derselbe Hölderlin kann grundverschiedenes Ethos weisen, wenn er einen andern Rhythmus und eine andere Strophenform wählt. Kaum sollte man meinen, daß der Schöpfer der soeben angeführten alkäischen Strophe die folgenden Verse geformt hat. Es ist, als habe der junge Schiller sie verfaßt. Mit ihnen beginnt die „Hymne an die Freiheit":

Wonne sang ich an des Orkus Thoren,
Und die Schatten lehrt' ich Trunkenheit,
Denn ich sah, vor tausenden erkoren,
Meiner Göttin ganze Göttlichkeit;
Wie nach dumpfer Nacht im Purpurscheine
Der Pilote seinen Ozean,
Wie die Seligen Elysens Haine,
Staun' ich dich, geliebtes Wunder! an.

Wohl sind auch hier Gehalt und Gestalt wie in der alkäischen Strophe Hölderlins auf einen Ton gestimmt. Aber von der Abklärung dieser Strophe ist nichts zu verspüren. Es ist, als suche Hölderlin sich selbst zu steigern und zu übersteigern, als wandle er die leisere, ihm angeborene Sprache mit fühlbarer Anstrengung in ein erzwungenes Jauchzen. Wieder ganz anders wirkt die stärkere Bewegtheit, die von dem Ton der alkäischen Strophe die „Hymne an die Freiheit" unterscheidet, in den freien Rhythmen der späten Dichtung „Der Rhein", etwa in der Versfolge:

Nicht liebt er, wie andere Kinder,
In Wickelbanden zu weinen;
Denn wo die Ufer zuerst
An die Seit' ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eigenen Zahne, lachend
Zerreißt er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut, und wenn in der Eil'
Ein Größerer ihn nicht zähmt,
Ihn wachsen läßt, wie der Blitz muß er
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.

Das ist das Ethos der späten freien Rhythmen Hölderlins. Wieder anders ist das Ethos von „Hyperions Schicksalslied", also einer ältern Dichtung Hölderlins in freien Rhythmen.

Gewiß spielen da auch rein metrische Unterschiede eine wichtige Rolle. Aber der Verslehre ist es noch nicht geglückt, Erschöpfendes über diese Unterschiede vorzubringen. Ihr allein wird es auch kaum jemals glücken, die ganze Frage zu beantworten. Schon die Tatsache, daß ein und dasselbe Maß

starke Verschiebungen des Ethos zuläßt, erweist, daß noch andere Blickpunkte gewonnen werden müssen, wenn angesichts aller Erscheinungen, die hier sich gezeigt haben, etwas Triftiges über das Wesen der künstlerischen Gestalt gesagt werden soll.

Die Verse aus Hölderlins Hymne „Der Rhein" weisen Gestaltzüge von starker Wirkung, die nicht ins Gebiet des Metrischen gehören und zugleich schwerer ins Gewicht fallen als die Eigenheiten ihres Versbaus, diese Eigenheiten vielmehr wie etwas Zweites erscheinen lassen, wie etwas minder Bedeutsames für den Gehalt der Dichtung. Noch greifbarer sind — um im Bereich der hier genannten Lyrika zu bleiben — die nichtmetrischen bezeichnenden Gestaltmerkmale des Lieds „Auf dem See". Gerade sie geben dem Lied seinen eigentlichen Gefühlston. Und sie schenken dem Ausdruck des Gehalts das wesentliche Mehr, das über die bloße Begriffssprache hinausgeht.

Um so dringlicher nötig ist sorgsame Erwägung der Gestalteigentümlichkeiten der Dichtkunst, die neben dem Versbau bestehen. Wohlbemerkt: vom Standpunkt rechter Erfassung des Gehalts. Nach allem, was hier über die Wechselwirkung von Gehalt und Gestalt, über die Bedeutung der Gestalt einer Dichtung für das Fühlbarwerden des Gehalts gesagt worden ist, habe ich wohl nicht abermals den Vorwurf zu gewärtigen, ich legte es auf Formalismus an, wenn ich zunächst mich nur mit den eigentlich wichtigen Kennzeichen der Gestalt beschäftige.

3. Grammatische Kategorien und Dichtkunst.

Die Stelle aus Hölderlins Hymne „Der Rhein", die ich angeführt habe, weist eine ungemeine Kühnheit der Periodenbildung. Volle zwölf Verszeilen umfaßt ein einziger Satz. Diese umfangreiche Periode stellt dem Leser Schwierigkeiten in den Weg, die sie gleich andern verwandten Perioden aus Schöpfungen von Hölderlins Spätkunst einst als Anzeichen kommender Geistesumnachtung hat erscheinen lassen. Heute erblicken wir in solchen Wagnissen den kühnsten und höchsten Aufschwung von Hölderlins Wortkunst. Sind doch überhaupt

in jüngster Zeit manche Spätwerke Hölderlins, die einer nicht zu alten Vergangenheit Zeugnisse für beginnenden Zusammenbruch seines Geists waren, in ihrer eigenwilligen und doch strengen und hohen Kunst richtig verstanden worden. In vollem Gegensatz zu dem wohligen Fluß seiner horazischen Strophen türmt Hölderlin hier Hemmungen auf, die nur spät, dann aber mit desto wuchtigerer Gewalt überwunden werden. Zweimal wagt Hölderlin es in der einen Periode. Schulmäßig das zu bezeichnen, führt sie durch mehr als fünf Verse den umständlichen Vordersatz durch, der immer wieder neu ansetzt; dann erst folgt mit ungewöhnlicher Inversion ein Hauptsatz: „Lachend Zerreißt er die Schlangen und stürzt Mit der Beut." Sofort indes setzt mit einem „wenn" ein anderer Vordersatz ein; und erst nach ihm löst sich die Periode mit leiserem Austönen in den zweiten Nachsatz auf: „Wie der Blitz muß er Die Erde spalten und wie Bezauberte fliehn Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge." Meisterhaft spiegelt die Gestaltung der Wortabfolge ihren Gegenstand. Auch der Lauf des Stroms ist gleichen Hemmungen ausgesetzt; mit kühnem Ruck überwindet er sie, um endlich einen beruhigteren, minder hindernisreichen Gang einzuschlagen. Machtvoller noch als durch den Begriffssinn der Worte vergegenwärtigt Hölderlin durch die Gestalt der Wortabfolge, was er darstellen will, den jungen Rhein.

Auch der Anfänger Hölderlin liebt die umfängliche Periode. Doch wenn er seine Dichtung „Griechenland, an Gotthold Stäudlin" mit einem Vordersatz beginnt, der nicht weniger als zwei achtzeilige Strophen umfaßt, und wenn er in der dritten endlich den Nachsatz folgen läßt, so bleibt das eher ein rhetorischer Griff. Wie an den obenvorgebrachten Versen aus der „Hymne an die Freiheit" meint man eine eifervoll erstrebte Selbstübersteigerung zu spüren. Um einem gewiß starken Gefühl Raum zu schaffen, öffnet Hölderlin einem mächtig emporflutenden Wortstrom die Schleusen. Ähnlich wie Klopstock es zuweilen tut, auch der junge Schiller in Gedichten der „Anthologie" von 1782. Näheres über diese verwandten Gebilde sage ich in „Gehalt und Gestalt"[14].

Anders geartet sind die entscheidenden Gestalteigenheiten des Lieds „Auf dem See". Auch über sie berichte ich an der so-

eben genannten Stelle, dann mehrfach in dem Band, der sich „Das Wortkunstwerk" betitelt[15]. Ich fasse kurz zusammen: Das Lied ist einer der ersten Versuche, einen Vorgang, der sich durch längere Zeit hinzieht, in der grammatischen Form der Gegenwart von einem Ich vortragen zu lassen, nicht wie etwas Vergangenes in der Form des Präteritums. Das hatte bisher nur lyrische Schilderung von Naturvorgängen gewagt. (Klopstocks „Frühlingsfeier" tut es.) Selbst dem deutschen Volkslied scheint es fremd gewesen zu sein. Was im Drama der Monolog zuweilen leistet, ist hier dem Lied zugewiesen; das Nacheinander eines Vorgangs, nicht einer Betrachtung spielt sich ab. Unmittelbar erleben wir den Vorgang mit, nicht in der entfernenden und daher erkältenden Abspiegelung, die etwas mehr oder minder Zurückliegendes sich ins Gedächtnis ruft. Das sichert eine ungemeine Stärke im Nacherleben. Was sich da abspielt, sehen wir werden. Wenn das Lied beginnt, ist, was in seinem Verlauf sich begibt, noch gar nicht da. Es ist wie in die Zukunft hinein gedichtet, ist wie auf gut Glück begonnen und in der Zuversicht, daß dem Erlebnis, das der Eingang bezeichnet, noch andere und vielleicht bedeutsamere Erlebnisse folgen werden, die dem Lied seinen wahren Sinn und seine wahre Bedeutung schenken. Wirklich erleben wir mit, wie diese innere Bereicherung und Vertiefung sich vollzieht. Von frohem Naturgenuß geht es stufenweise weiter zu schmerzlicher Erinnerung an verlorenes Glück, dann zu willenskräftiger Überwindung dieses Leids, endlich zur Fähigkeit, Natur sinnvoller zu fühlen, als es zu Beginn des Lieds möglich gewesen war. Dergestalt gewinnt der Gehalt des Lieds eine unvergleichliche Stärke. Man denke sich das Gedicht in die Form berichtender Vergangenheit umgesetzt, und sein eigentlicher Zauber ist zerstört.

Lyrik hat immer schon ein Ich in Gegenwartform sich aussprechen lassen. Dann aber war es Anrede gewesen, gerichtet an ein Du. Oder Betrachtung, sei's dem gegenwärtigen Augenblick zugewendet oder gar der Vergangenheit, meistens jedoch gab sie Vergangenem auch die grammatische Form der Vergangenheit. So hatte die kunstvolle Lyrik der Weltliteratur es gehalten, Lied der Griechen, Ode des Horaz, das Sonett Dantes oder Petrarkas oder Shakespeares; aber auch

das deutsche Volkslied. Walther von der Vogelweide beginnt eins seiner bekanntesten und geschätztesten Lieder: „Under der linden an der heide, dâ unser zweier bette was…“, also auch als Bericht von Vergangenem. All das wählt andere und dem Nacherleben hinderlichere Wege als Goethes Sang. In ihm ersteigt das Stegreifartige von Goethes Jugendlyrik seine Höhe, dieser Wesenszug seines Lieds. Herder, gestützt auf die Stegreifkunst des Volkslieds, hatte ihm das wertvoll gemacht[16]. Aber diesmal überholt Goethe das Volkslied.

Das Besondere der Gestalt des Lieds „Der du von dem Himmel bist…“, das also, was — wie wir gesehen haben — diesem Sang eine starke Gehaltwirkung schenkt, ruht in der Gebetform. Das Ich des Dichters fleht den „süßen Frieden“ an. Aber wie in brünstiger Bitte wird der, an den das Gebet sich wendet, nur ganz zuletzt genannt. Und vorher ist der Gaben gedacht, die der Angeflehte zu spenden weiß und die hoffen lassen, daß sie auch diesmal dem innig Bittenden geschenkt werden. Zwischen diese Berufung auf die Kraft des süßen Friedens, alles Leid und Schmerzen zu stillen und den, der doppelt elend ist, doppelt mit Erquickung zu füllen, und die Schlußanrufung des süßen Friedens schiebt sich das Bekenntnis ein, welches Leid solche Bitte veranlaßt: „Ach ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust?“ So rühmt urältestes Gebet zuerst die Gottheit, an die es sich wendet, und die Gaben, die von der Gottheit dem Menschen immer wieder gespendet worden sind. Losgelöst von allem Dogma, im Sinn seines Zeitalters ganz allgemein menschlich, wendet sich Goethes Lied in derselben uralten Gebetform an den Seelenfrieden. Und es gibt dem Gebet noch stärkere Inbrunst, indem es die Nennung des Angerufenen bis auf den Schluß verspart. Pindar nutzt solches Verzögern der Nennung des entscheidenden Namens. Er macht sie dadurch um so wirkungsvoller. Das steht in gewissem Zusammenhang mit der Eigenheit, die oben an Hölderlins Hymnen aufgezeigt worden ist. Kunstvoll sind Hemmungen aufgebaut; mit einem einzigen Ruck brechen sie dann zusammen.

Hier wie dort ist die Wortfolge, ist die Wortstellung, ist der Satzbau von Bedeutung für die Gestalt, mithin auch für den Gehalt. Daß längere Perioden gebildet werden, wie in ihnen

die Sätze sich ordnen, wie die Nebensätze vorangestellt sind, während der Hauptsatz sich weithin ans Ende verschiebt: all das ist wichtig. Es sind Tatsachen der Stilistik, aber des einen Gebiets der Stilistik, das sich mit Syntax enge berührt, des Gebiets, auf dem die Syntax genaue Beobachtungen aufzuweisen hat. Grammatik hat hier Belehrendes zu sagen, bietet vor allem ausgiebigen Vergleichsstoff. Noch tiefer ins Grammatische reichen die Feststellungen, die an Goethes Lied „Auf dem See" zu machen waren. Daß es die grammatische Kategorie des Präsens verwertet, um einen Vorgang vorführen, hat sich als sehr bedeutsam erwiesen, als kühne Neuerung, die nicht nur der Gestalt des Gedichts etwas Entscheidendes gibt, auch die Gehaltwirkung auf den Miterleber bedingt, der hier Miterleber im strengsten Sinn des Worts, nicht Nacherleber bloß ist. Grammatische Kategorien also, wenn schon nicht unmittelbar Werkzeuge, in die Kunst der Gestaltung von Poesie einzudringen, doch wesentliche Gesichtspunkte, diese Kunst genauer zu sehen und zu bestimmen.

Den Unvorbereiteten mag das befremden. Erstaunt mag er fragen, ob wirklich aus einem Bereich, das ihm so unkünstlerisch (nicht zu sagen: widerkünstlerisch) vorkommt wie die trockene Sprachlehre, irgendwelcher Gewinn für das rechte künstlerische Erfassen von Dichtungen gezogen werden kann. Weckt, wer behauptet, rechte Würdigung der Kunstgestalt von Dichtungen sei noch anzubahnen, also bisher noch nicht erreicht, und dann die Grammatik für seine Absichten nutzt, nicht den Eindruck, er wolle den Teufel mit Beelzebub austreiben?

Die Romanisten, und zwar die Sprachforscher unter ihnen ergründen seit längerer Zeit, welche Bedeutung für das Dichten eines Volks oder auch einer Gruppe von Dichtern oder auch eines einzelnen Poeten die Sprache hat, die in deren Werken gesprochen wird. Karl Vossler[17] ist da führend vorangegangen. Fortschreitend ist er so weit gelangt, den Nachweis zu wagen, daß die besondern Eigenheiten der Sprachen Italiens, Frankreichs, Spaniens, also die grammatischen Kategorien, die entweder jedes einzelne dieser Völker bevorzugt, oder die nur einem dieser Völker allein eigen sind, auch das Wesen seines Geists und damit seines

Dichtens bezeichnen. Leo Spitzer hat in Lehre und in Anwendung immer wieder gezeigt, wie die Sondersprache, die ein Dichter spricht, die Geheimnisse seiner Dichterseele verrät. Von Dehmel und Morgenstern bis zu Charles Péguy und zu Jules Romains erstrecken sich die Nachweise Spitzers. Seine Methode hat sich in ihrer Entwicklung dauernd verschärft und vertieft. Anderer Romanisten zu geschweigen, hat sich unter den Erforschern deutschen Dichtens vor allem Friedrich Gundolf als fähig erwiesen, die Bedeutung des Sprachausdrucks für die Kunst des Dichters zu erkennen. Schon sein älteres Werk „Shakespeare und der deutsche Geist" bezeugt das[18]. Es legt an den Verdeutschungen von Shakespeares Werken dar, wie im Lauf der Jahrhunderte langsam deutsche Sprache die Kraft gewinnen mußte, das wirklich auszusprechen, was Shakespeare seinen Menschen in den Mund legt, wie schwer es also dem Deutschen geworden ist, seine eigene Sprache, die durch Luther in ganz andere Bahnen gelenkt worden war, den Stimmungen und dem Geist von Shakespeares Englisch zu nähern. (Erst Wilhelm Schlegel wird der Aufgabe gerecht.) Gundolf zeigt zugleich, daß hinter diesem Ringen nach der Ausdrucksfähigkeit eines landfremden Dichters sich schwerwiegende Aufgaben der Geistes- und Kulturentwicklung verbergen. Nur nachdem sie gelöst waren, konnte die rechte Verdeutschung glücken. Gundolfs Werk über Goethe geht noch weiter[19]. Die Sprache, die von Goethes Dichten in immer neuer Wandlung gebraucht wird, eröffnet ihm Einblicke in den Gang von Goethes Geist. Mit besonderm Erfolg weist Gundolf das überraschend Neue von Goethes früher Lyrik in der Sprache nach, die hier zum erstenmal Goethes neues Verhältnis zur Welt und seine ihm eigene Lebensauffassung nicht bloß in Worte umsetzt, sondern dem Wort auch die Kraft schenkt, nicht allein vom Leben zu reden, sondern das Leben selbst zu sein. Es war nur ein Schritt weiter auf der von Gundolf eingeschlagenen Bahn, wenn ich oben zeigte, wie das Lied „Auf dem See" das Leben unmittelbarer packt als die ältere Lyrik der Weltliteratur.

Gundolf greift in diesem Zusammenhang schon zur grammatischen Kategorie. So gedenkt er (übrigens nicht ganz richtig) der Neuerung, die in Goethes früher Dichtersprache sich weist,

statt des Adjektivattributs ein Partizipium zu verwerten, das nicht etwa einen Relativsatz ersetzen soll: Türmende Ferne, reifende Frucht, der ewigen Liebe vollschwellende Tränen, heimlich bildende Gewalt, heilig glühend Herz. Auch in solchen Wendungen findet Gundolf das Wesen von Goethes Gesamtweltgefühl wieder, dem alles Sein in ein Werden, alles Ruhende in ein Wirkendes sich wandelt. Allerdings versäumt er zu erkunden, wie das sich zu Klopstocks Sprache und Weltgefühl verhält; hat doch Klopstock und nicht Goethe dem Ersatz des Adjektivs durch das Partizipium im Attribut die Bahn geöffnet.

Also nicht ganz Ungewohntes mute ich dem Ergründer von Dichtungen zu, wenn ich die grundsätzliche Forderung aufstelle, die künstlerische Funktion der grammatischen Kategorien zu errechnen. Dichtkunst ist Wortkunst. Wer solcher Wortkunst nachkommen will, muß sich um das Wort kümmern. Er täte bitter unrecht, wenn er dabei die Hilfe verschmähte, die ihm die Sprachwissenschaft leisten kann. Sie hat sich am emsigsten bisher mit dem Wort beschäftigt. Und wenn bis vor kurzem sie dabei am allerwenigsten an die künstlerische Bedeutung der Wahl dieser oder jener Kategorie gedacht hat, so kann es den Dichtkunsterforscher nur um so stärker locken, die reichen Schätze von Belegen, die in den wissenschaftlichen Werken über deutsche Syntax von Jakob Grimm, Hermann Paul, Behaghel u. a. oder über deutschen Satzbau von Hermann Wunderlich und Hans Reis[20] und in verwandten Leistungen deutschen Gelehrtenfleißes sich bergen, vom Blickpunkt der Kunst des Dichtens nachzuprüfen. Da tut sich ein weites und fruchtbares Arbeitsgebiet auf.

Vor kurzem konnte ich an einem dankbaren Beispiel dartun, welche tiefgehende Bedeutung für ein Gedicht die Vorliebe für eine einzelne Kategorie der Grammatik besitzen kann. Selten genug trifft es ein, daß zwei Dichter, beide Meister ihrer Kunst, denselben Gegenstand oder beinahe denselben in Worte umsetzen. Conrad Ferdinand Meyers Verse „Der römische Brunnen" lauten:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt

In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Dagegen Rainer Maria Rilkes Sonett „Römische Fontäne. Borghese“:

Zwei Becken, eins ins andre übersteigend
aus einem alten, runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leicht sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend, ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis'

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis'
von unten lächeln macht mit Übergängen.

Die beiden Gedichte meinen ja nicht ganz Gleiches. Meyer hat einen Brunnen der Renaissance im Sinn, Rilke ein Bauwerk des Barocks. Die Gegensätze des Stils, die in den Gegenständen sich auswirken, spiegeln sich auch in dem Unterschied des Stils der beiden Gedichte. Meyers Verse, eine seiner bekanntesten Schöpfungen, wahren die schlichten Linien und die strenge Sachlichkeit der Renaissance. In Rilkes Sonett lösen sich die Linien barockhaft auf in etwas Bewegtes; weit mehr Stimmung herrscht hier; aber wie alle spätere Lyrik Rilkes ist auch die „Römische Fontäne“ ein Werk, das sich dem Leser nur langsam in seiner Kunst erschließt. Eilige werden dies Gedicht als eine Verschlimmbesserung von Meyers „Römischem Brunnen“ bezeichnen. Im Gegensatz zu Meyers Versen gönnt sich das Sonett Rilkes kein einziges Verbum finitum im Hauptsatz. Nur Partizipia erscheinen, dann zwei Relativ-

sätze mit Verbum finitum: „Wasser, welches unten wartend stand“, ein „Spiegel, der sein Becken leis' Von unten lächeln macht mit Übergängen“. Die übrigen Zeitwörter haben die Form des Partizips: übersteigend, sich neigend, dem leise redenden entgegenschweigend, sich verbreitend, sich niederlassend.

Solche Vorliebe für das Partizip, vielmehr für die Unterdrückung des Verbum finitum ist ein Kennzeichen der deutschen Dichtung aus dem Zeitalter des Impressionismus. Eine Arbeit über die Sprache des deutschen Impressionismus von Luise Thon, deren Veröffentlichung demnächst erfolgen soll, wird das überzeugend nachweisen[21]. Ein paar Belege stehen in meinem Heft „Der Dichter und das Wort“. Auch an dieser Stelle scheidet sich der deutsche Expressionismus scharf vom Impressionismus. Er bildet aus Substantiven neue Verba und verwertet sie in finiter Gestalt, während der Impressionismus das Verbum in Substantive wandelt, das Finite in Infinitive und Partizipien. Das entspricht der Aktivität des Expressionismus ebenso wie der Passivität des Impressionismus. Impressionismus reiht in Dichtung wie in Malerei Eindruck an Eindruck. Als ruhende Tatsache tritt der Eindruck auch in die Dichtung hinein. So kann es bei Arno Holz heißen: „Draußen die Düne. Einsam das Haus, eintönig, ans Fenster, der Regen. Hinter mir, tictac, eine Uhr, meine Stirn gegen die Scheibe. Nichts. Alles vorbei. Grau der Himmel, grau die See und grau das Herz.“

Hier eröffnet sich zugleich ein rechter Einblick in eine Frage, die jüngst zu scharfen Auseinandersetzungen geführt hat. Wilhelm Schneider hatte den verbalen Stil Josef Pontens gegen den substantivischen Stil Thomas Manns ausgespielt und in verbaler Ausdrucksweise Gewähr für echtere Dichteranlage gesucht[22]. Sicherlich gehört der Gegensatz der beiden Ausdrucksmöglichkeiten zu den wichtigsten Tatsachen der Wortkunst. Die Dichter der Deutschen neigen teils zu verbalem, teils zu substantivischem Stil. Ganze Völker haben deutliche Neigung zu einer der beiden Möglichkeiten. Wollte doch Goethe den Griechen verbalen, den Römern substantivischen Stil zuerkennen. Immerhin sei auf diesem schwierigen, noch viel zu wenig erforschten Boden Vorsicht empfohlen.

Wir sind gewohnt, der Amtssprache die Vorliebe für Substantive und die Abneigung gegen Zeitwörter vorzurücken. Die Amtssprache tut in dieser Richtung gewiß des Guten zuviel. Allein auf den Höhen der Sprache besteht gleichfalls starke Neigung zu substantivischem Ausdruck. Das wird nicht nur durch Thomas Mann bezeugt; Goethe gab den verbalen Ausdruck seiner Anfänge allmählich zugunsten des Substantivs auf. Schon ein Vergleich des Urmeister mit den „Lehrjahren" erweist das. Sagt indes diese Tatsache nicht überzeugend genug, welche Bedeutung für die Kunst des Dichtens in einer einzigen Kategorie der Grammatik ruhen kann? Dieser Wechsel in Goethes Ausdrucksweise ist ein bedeutsames Symbol auch für Verschiebungen in seinem Verhältnis zur Welt.

Mit Mißachtung blickt man auch herab auf die Neigung der Hintertreppenromane, Vergangenes in der Gegenwartform, also im sogenannten historischen Präsens zu berichten. Als ob hohe Wortkunst dies Mittel, stärkeres Miterleben zu wecken, tiefer das Gefühl aufzuwühlen, nicht auch nutzte. In den „Wahlverwandtschaften", einem Werk, das, noch mit Goethes Maßstab gemessen, strengste und gepflegteste Wortkunst bietet, setzt solche Erzählform an bezeichnenden Stellen mehrfach ein. Auch diese grammatische Kategorie ist in ihrer Bedeutung für die Wortkunst noch lange nicht genügend ergründet. Nur umfangreiche Sammlungen von Belegen aus verschiedensten Gebieten der Dichtung, nicht ein paar rasche Einfälle können da Erkenntnis bringen.

Ich möchte hier nicht noch ausführlicher grammatische Kategorien anführen, die im Kreis der Dichtung wichtige künstlerische Funktion ausüben können, auch schon auf diese künstlerische Funktion hin untersucht worden sind. „Gehalt und Gestalt" meldet Näheres, dann das Heft „Der Dichter und das Wort"[23]. Grundsätzlich sei nur noch gezeigt, welche Stelle den grammatischen Kategorien innerhalb der Mittel der Wortkunst zukommt, mit denen die künstlerische Gestalt einer Dichtung geschaffen wird.

Längst ist hier das Wort als Träger eines Begriffs geschieden worden von dem Wort, das gleich andern Mitteln künstlerischen Gestaltens, gleich also etwa den Tönen in der

Musik, berufen ist, unbegriffliche Gefühlswirkungen zu wecken, mithin Kunst zu schaffen. Auf drei Wegen überwindet das Wort die bloße Fähigkeit, Begriffe zu bezeichnen, die Fähigkeit, die es in der Wissenschaft wie in jeder andern undichterischen Ausdrucksweise mit Fug und Recht betätigt:

Kunstgerechte Gestalt hat in der Poesie das Wort, soweit es tönt. An dieser Stelle wetteifert es mit der Musik, übt wie Musik Wirkung auf den Gehörsinn und gewinnt gleich ihr Rhythmus und Melodie. Dies ganze Gebiet akustischer Merkmale der Wortkunst gehört der Metrik. Sie hat es ausgiebig erforscht. Sie hat in jüngster Zeit dank Rutz und Sievers die Erkenntnis und die Scheidung der Klangformen wesentlich gefördert. Wir wissen heute besser als noch vor kurzem, welche besondere Klangform dem einen oder dem andern Dichter zukommt. Wer einigermaßen akustisch und motorisch veranlagt ist, kann an sich selbst beim lauten Lesen eines Textes die Unterschiede des Klangs beobachten, die diesen Text von dem eines andern Wortkünstlers klar trennen. Es ist auch möglich, solche Feststellung über den Standpunkt bloßer Sinnenwahrnehmung in geistesbegriffliche Bestimmung überzuleiten. Alte Werkzeuge der Stilistik lassen sich da mit Erfolg verwerten und zugleich neubeleben. Die Bedeutung, die in diesem Zusammenhang der antiken Lehre vom „numerus" ungebundener Rede zufällt, habe ich in meinen hier schon mehrfach erwähnten Schriften, auch in „Gehalt und Gestalt", nachzuweisen versucht[24]. Unentbehrlich sind mir diese Mittel da geworden, wo Texte vorliegen, die verschiedenen Verfassern zugewiesen werden. Allein ich gebe gern zu, daß nicht jeder — und auch ich nicht — befähigt ist, gleich Sievers die entscheidenden Unterschiede zu erspüren. Gern hole ich mir angesichts solcher Entscheidungen seinen Rat. Dringlich zu wünschen wäre, daß Sievers baldigst die Ergebnisse seiner Beobachtungen vollständig mitteile, etwa in der einst vielumstrittenen Verfasserfrage der „Xenien".

Tiefer noch ins Künstlerische als die akustische Wirkung des Dichterworts reicht seine Kraft, bildhaft auf den innern Sinn zu wirken und dem innern Auge Vorstellungsbilder zu schenken. Es ist das große und weite Gebiet des Gleichnisses und der Metapher. Ich habe es bisher nur wenig in meinen

Forschungen beschritten. Desto mehr freue ich mich, daß ein hervorragend Feinsinniger es jetzt in umfangreicher und tiefgrabender Arbeit zu erschließen beginnt. Von Hermann Pongs' Werk „Das Bild in der Dichtung" liegt seit kurzem der erste Band vor[25]. In der „Deutschen Literaturzeitung" sage ich mehr über die Arbeit. Sie dringt zielsicher bis zu dem Punkte vor, an dem sich — wie ich es nenne — Gehalterwirkung durch künstlerische Gestalt an der Metapher erweist. Nicht immer hat die Metapher den wenig künstlerischen Standpunkt überholt, nur äußerlich aufgehefteter Schmuck zu sein. In ihrem höchsten Sinn indes entspricht sie dem Satze Goethes, Gleichnisse dürfe man ihm nicht verwehren, weil er sich anders nicht zu erklären wüßte. Indem der Dichter sich bildhaft ausdrückt, überwindet er ja die Begriffsprache des Alltags und der Wissenschaft. Das Bild soll dem Gefühl das Eigentliche und Wesenhafte der Dinge eindringlicher und ungebrochener vergegenwärtigen, als es die gewohnte Begriffsprache zu leisten vermag. Wenn Rilke seinem Gott zuruft: „Du gehst wie lauter lichte Rehe, und ich bin dunkel und bin Wald", so findet er für sein Verhältnis zu Gott einen Ausdruck, den eine begrifflichere Wortgebung nur mühsam oder gar nicht erreichen könnte.

Der dritte Weg endlich, den Sprachausdruck aus kahler Begrifflichkeit ins künstlerisch Gestaltmäßige zu steigern, geht durch das Gebiet besonderer Art und Weise der Wortgebung. Von der Wortwahl reicht es bis zu der wechselnden Verwertung der grammatischen Kategorien. Einbeschlossen ist das Gebiet der sogenannten „Figuren", es ist jedoch viel enger. Die wenigen Beispiele, die oben angeführt werden konnten, erhärten wohl, daß hier noch etwas Eigenes und Wichtiges sich bietet, etwas, das auf den beiden andern Wegen nicht gefunden werden kann. Ohne Zweifel vermag die Wortgebung auch akustische Bedeutung zu gewinnen, sogar dem Bildhaften — schon als Wortwahl — zu dienen. Aber hinaus über Wirkung auf das Gehör und auf den innern Sinn, der sich Vorstellungsbilder schafft, geht die Wortgebung, wenn sie — wie meine Belege gezeigt haben — Vergangenes in die Gegenwartform überträgt und es als Gegenwart eindringlicher miterleben läßt oder an die Stelle der Aktivität eines Zeitworts, das ein Werden bezeichnet, das dauernde Sein

eines Substantivs setzt. Oder vollends, wenn die Anordnung der Wörter und Sätze im Gefühl etwas Eigenes wachruft, das von einer schulmäßig gebauten Wortfolge niemals erzielt werden könnte. Solche Tektonik der Sprache gehört zu den bemerkenswertesten Tatsachen, die auf dem dritten Weg begegnen.

4. Dichtkunst und bildende Kunst.

Tektonik der Wortkunst ist mir eine der wichtigsten Kategorien rechter Erfassung der Kunstgestalt eines Dichterwerks. Das Wort entstammt einer andern Kunst, der bildenden Kunst, und zwar der Baukunst; aber auch für Malerei und Plastik hat es seine Bedeutung. Wird es auf Dichtkunst angewandt, so gerät man auf das Feld, das ich als das Gebiet wechselseitiger Erhellung der Künste bezeichne[26]. Soviel ich sehe, hat dieser Ausdruck sich durchgesetzt, erfolgreicher als die wechselseitige Erhellung der Künste selbst.

Mit Absicht habe ich das Wort bisher noch nicht gebraucht. Man hat mir — es stimmt wahrlich nicht — vorgeworfen, daß ich durch den Versuch der wechselseitigen Erhellung die Kunst des Dichters, die doch eine Kunst des Worts oder der Sprache ist, unter die ihr fremde Gesetzlichkeit andrer Künste bringe. Um so wichtiger ist mir jetzt und daher auch bei der vorliegenden Gelegenheit, die Kunst des Dichters zunächst als Wortkunst zu nehmen, die Bedeutung, die das Wort für den Dichter hat, vor allem zu würdigen, die Wortkunst in ihrem eigensten Sinn zu ergründen, ehe ich es wage, zu sagen, was sie mit andern Künsten teilt oder vielmehr, wieweit auch für die Wortkunst gilt, was an andern Künsten erkannt worden ist.

Schon ist mit hinreichender Ausführlichkeit hier gezeigt, wie die Erforschung von Dichtwerken sich lange Zeit recht wenig um die Tatsache gekümmert hat, daß Dichtkunst Kunst ist. Das war ja der Ausgangspunkt meiner Darlegungen. Auch die Ergründer der Geschichte anderer Künste hatten es im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht viel anders gehalten. Kunstgeschichte engte sich gern auf die Stoffe ihres Gegenstandes ein und erwog daneben mit Vorliebe die

Frage, ob ein einzelnes Werk einem Künstler zugehöre oder nicht. Wichtige Vorarbeit ward da geleistet. Aber an das Wichtigste kam man nicht heran. Gegen das Ende des Jahrhunderts wurde das allmählich anders. Die Männer, die innerhalb des Werdens bildender Kunst als erste wieder dem Werden der Kunst nachgingen, brauchen hier kaum nochmals genannt zu werden. Am entschiedensten kehrten Alois Riegl und Heinrich Wölfflin zu einer Stilgeschichte zurück und erkundeten die Kennzeichen, an denen die Unterschiede der Stile sich fassen lassen. Endlich, schon während des Weltkriegs, bot Wölfflin in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" eine Reihe von Begriffspaaren, die den entscheidenden Gegensatz im Stil der Renaissance und des Barocks bezeichnen und zugleich alle verwandten Gegensätze innerhalb bildender Kunst in sich begreifen[27]. Auf induktivem Weg gefunden, Ergebnisse langjähriger Beobachtung, entbehren diese Kategorienpaare aller strengen Systematik. Allein sie lassen an Werken bildender Kunst das Bezeichnende und vor allem das, was den Stil bestimmt, mit überraschender Schärfe ersehen. Wölfflins Grundbegriffe sind nicht unbestritten geblieben. Indes bieten sie, mögen sie wirklich ihren Gegenstand nicht ausschöpfen oder auch nicht immer ganz treffend benennen, eine vorzügliche Anleitung, die Auswirkung gegensätzlichen Formwillens mit sicherem Blick an Kunstwerken zu erkennen.

Hätte meine Wissenschaft, hätte die Erforschung des Wortkunstwerks mit ihren eigenen Mitteln schon gleichwertige Handhaben zur Bestimmung der Stilgegensätze gewonnen, ich wäre nicht auf den Gedanken geraten, für meine Arbeit von Wölfflin lernen zu wollen. Ich nicht, und auch wohl nicht andere. So aber fühlte ich dank Wölfflins Vorgang mit einem einzigen Schlage mich in der beglückenden Lage, an Kunstwerken der Dichtung Eigenheiten, über deren Wert sich die Welt lange Zeit gestritten hatte, um derentwillen diese Kunstwerke schwerer Verurteilung ausgesetzt gewesen waren, in ihrer Bedeutung für diese Kunstwerke richtiger zu fassen. Sie enthüllten sich in ihrer Sonderheit und in ihrem Gegensatz zu den Bräuchen andrer, minder bestrittener Dichtungen als notwendige Merkmale des Stils, der jenen vielumkämpften Dichtwerken eingeboren ist.

Nicht als erster habe ich gewagt, vom Blickpunkt der bildenden Kunst die Wortkunst zu betrachten. Und nicht allein ich bin auf den Gedanken gekommen, mit Wölfflins Hilfe Fragen der Stilbestimmung auf dem Gebiet deutscher Dichtung zu beantworten. Fritz Strich tat ungefähr zu gleicher Zeit dasselbe; allerdings bezog er sich erst etwas später, 1922, in seinem Buch „Deutsche Klassik und Romantik" ausdrücklich auf Wölfflin. Auch habe ich als erster, vor etwas mehr als zehn Jahren, in der Berliner Gruppe der Kantgesellschaft das methodologische Problem einer Erhellung der Dichtkunst durch die bildende Kunst und durch die Musik aufgeworfen und zu lösen versucht.

Was sich mir später noch ergeben hat, ist in „Gehalt und Gestalt" ausführlich gebucht[28]. Dort ist einer langen Reihe von Vorgängern gedacht; sie reicht tief in die Antike hinein, zählt viele Vertreter, die dem Zeitalter gründlichster deutscher Selbstbesinnung über das Wesen der Kunst wie besonders der Dichtung angehören, dem 18. Jahrhundert, also dem deutschen Klassizismus, ferner der deutschen Romantik. Ich bin mir bewußt, nur weiterzutreiben, was seit langem selbstverständlicher Brauch gewesen ist; freilich arbeite ich mit Mitteln, die dank Wölfflin wesentlich verbessert sind, dank auch andern, die vom Standpunkt der bildenden Kunst sich Klarheit über das Wesen der Wortkunst verschafft haben, vor allem über die starken Stilgegensätze, die in der Wortkunst der Welt anzutreffen sind.

Jetzt indes höre oder lese ich zuweilen, wechselseitige Erhellung der Künste sei ein bedenkliches Unterfangen, vor dem gewarnt werden müsse. Ein anderer verwahrt sich ausdrücklich dagegen, Strich und mir auf den Wegen solcher wechselseitigen Erhellung Gefolgschaft zu leisten, mag er auch sonst an demselben Strange ziehen wie wir und das unbedenklich zugestehen. Oder aber es heißt gar, das ganze Unternehmen, Dichtkunst aus andern Künsten erhellen zu wollen, sei verfehlt gewesen und daher aufgegeben.

Seit langem ist mir geläufig, welchen Einsprüchen man sich aussetzt, wenn man seinen Fachgenossen neue Gesichtspunkte zu erschließen sucht. Viele wehren sich dann nach Kräften. Glücklicherweise setzt sich das Rechte mit der Zeit trotzdem

durch. Ich denke nicht daran, irgendwem meine Handwerksgriffe einreden zu wollen. Wenn er sie verschmäht, möge er sie verschmähen. Mir bleibt dann immer noch die Freude, dank diesen Handwerksgriffen Dinge zu sehen, die sich den Augen meiner Widersprecher entziehen, Tatsachen feststellen zu können, die auf andern Wegen bis dahin nicht gefunden worden waren.

Der Stilbestimmung dienen Wölfflins Kategorien, dient, was in mehr oder minder verwandtem Sinn von andern Meistern der Kunstgeschichtsforschung geleistet worden ist. Da kann der Ergründer von Wortkunst manches lernen. Da ergibt sich leicht, was auf den Pfaden der Wortkunstforschung, die ich hier geschildert habe, nur schwer oder auch gar nicht zu erzielen ist. Wölfflin nennt die durchgehenden gegensätzlichen Merkmale der beiden einander wesentlich widersprechenden Kunstwelten der Renaissance und des Barocks. Schon war zu sagen, daß verwandte Gegensätze auch zu andern Zeiten sich finden. So gleich in der Kunst der Antike. Auch sie kennt eine Abfolge von einem Stil strenger ebenmäßiger Ordnung zu einem Stil gelockerter Ordnung, der dem bewegten Leben näher bleibt. In der Wortkunst ist derselbe Gegensatz vielfach zu beobachten. Nicht einmal sehr lange Strecken im Werden deutscher Dichtung braucht man zu durchwandern, um auf diesen Gegensatz zu stoßen. Der junge Goethe wie seine nächste Umwelt huldigt dem Stil der gelösten Ordnung. Seine eigentlich klassischen Dichtungen, voran „Iphigenie" und „Tasso", stehen am entgegengesetzten Ende. Strich hat ferner diesen Gegensatz auf die beiden Welten deutscher Klassik und deutscher Romantik verteilt und dabei ohne Zweifel viel Treffendes erkundet.

Wölfflin hält sich nur an die bildende Kunst der Renaissance und des Barocks, des Cinquecento und des Seicento. Er hat dabei die Kunst des Barocks zu rechtfertigen. Noch ist es nicht lange her, daß Barock für volle Unkunst gehalten worden ist. Wölfflin schließt sich dem Reigen der Männer an, die der Kunst des 17. Jahrhunderts gerechtere Wertung erkämpft haben. Es liegt nahe, daß nun auch mehr Verständnis für die vielgeschmähte Dichtung der Deutschen des Barockzeitalters besteht. Herbert Cysarz[29] konnte sie, nach dem,

was von der Kunstgeschichte geleistet worden war, anders sehen, anders und günstiger werten als etwa noch Wilhelm Scherer. Noch mehr: Nachdem sich meine Wissenschaft lange Zeit kaum um das 17. Jahrhundert gekümmert hatte, ist es im Augenblick einer ihrer Lieblingsgegenstände. Aber schon ist auch ein lebhafter Kampf entbrannt über die Frage, was eigentlich Barock ist. Ganz so streitet sich die Kunstgeschichtsforschung um die Frage nach einer Begriffsbestimmung des Barocks oder hat sich wenigstens gestritten. Wie da die Kämpfer aneinander vorbeiredeten, so geschieht es auch jetzt auf dem Feld der Literaturgeschichte. Immer von neuem tauchen neue Deutungen der Geisteshaltung der Deutschen des 17. Jahrhunderts auf. Stimmen sie nicht untereinander zusammen, sie wenden sich um so lieber gegen Wölfflin und gegen jeden, der in seinem Sinn von Barock spricht, als sie gar nicht an die künstlerische Gestalt denken. Strich hatte in einem aufschlußreichen Aufsatz die Barockkategorien Wölfflins an der Lyrik des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen versucht[30]. Es kann geschehen, daß heute Arbeiten über dieselbe Barockdichtung hervortreten und sich um Strichs Ergebnisse überhaupt nicht kümmern.

Man hat Einspruch zu gewärtigen, wenn man Wölfflins Barockbegriff an Erscheinungen, die nicht dem 17. Jahrhundert angehören, in seinem Sinn aufzeigen möchte. Wölfflin sagt doch selbst, daß ein Gegensatz wie der von Renaissance und Barock nicht bloß im 16. und 17. Jahrhundert zu entdecken ist, daß vielmehr dieser Gegensatz, wie er ihn nimmt und zum Träger seiner Paare von kunstgeschichtlichen Grundbegriffen macht, auch zu andern Zeiten sich antreffen lasse. Dennoch erschrecken viele, wenn das Wort Barock für Dichter benutzt wird, die nicht dem Zeitalter des Barocks angehören, weil sie nur die Gegensätze sehen, die zwischen diesen Dichtern aus anderer Zeit und dem 17. Jahrhundert walten, nicht aber das Gemeinsame des Formwillens. Sie geben noch zu, daß Shakespeare ein Träger der Barockkunst sei, wie ich zu zeigen versucht habe. Ist Shakespeare doch auch ein Sohn des Barockzeitalters. Daß indes auch Klopstock Wesenszüge von dem an sich hat, was nach Wölfflin in den Umkreis der Barockkategorien fällt, scheint manchem undenkbar.

Das ruht zum guten Teil in der Verwechslung von Gehalt und Gestalt. Klopstock ist sicherlich nicht Träger des Gehalts, der in den Dichtungen der Barockzeit sich auswirkt. Er hat eine andere Weltanschauung, hat andere sittliche und religiöse Überzeugungen als die Künstler der Barockzeit. Sein Gegensatz zum 17. Jahrhundert ist rasch und bequem aufzudecken, wenn nur der Gehalt in Betracht gezogen wird.

Allein öffne ich da nicht eine weite Kluft zwischen Gehalt und Gestalt, während mir sonst viel an dem engen Zusammenhang von Gehalt und Gestalt liegt? Widerspreche ich nicht mir selbst? Es hieße vielmehr den innern Bezug von Gehalt und Gestalt mechanisch schematisieren, wenn man behauptete, daß Verwandtschaft des Formwillens auch gleiche Verwandtschaft der Weltanschauung voraussetze. Ich habe schon in „Gehalt und Gestalt" ausdrücklich abgelehnt, etwa die Weltanschauungstypen Wilhelm Diltheys mit Wölfflins Typen und mit Verwandtem zu verquicken[31]. Ausdrücklich sage ich jetzt, daß ein und derselbe Gestalttypus an Kunstwerken sich zeigen kann, die aus recht verschiedener Weltschau stammen. Die gegensätzlichen Gehalte, die da eine verwandte Ausdrucksart finden, können noch an anderer Stelle sich als verschwistert erweisen, können trotz allen Unterschieden sittlicher und religiöser Art etwa auf ein gemeinsames Bedürfnis zurückgehen, die Menschen entweder aufzurütteln oder aber ihnen das Gefühl der Ausgeglichenheit, die Bewegtheit eines dauernden Werdens oder die Ruhe eines feststehenden Seins zu schenken. Dies und manches andere bedingt den Formwillen, mögen im Hintergrund auch gegensätzliche Weltanschauungen sich erweisen lassen.

Vor allem aber wird Wissenschaft zu keinen reinen Ergebnissen gelangen, wenn sie Gehalt- und Gestaltforschung nicht sauber scheidet, solange sie die Grundlage zu legen hat. Noch nie hat solche Verknüpfung wesensverschiedener Betrachtungsweisen etwas gefruchtet. Es heißt sich selbst irreführen, wenn Beziehungen, die von dem einen Blickpunkt aus ersehen worden sind, geleugnet werden, weil von anderem Blickpunkt aus diese Beziehungen nicht zu sehen seien.

Und so könnte man unentwegt von Barock reden, wo im 18. Jahrhundert oder früher oder später, etwa im Expressio-

nismus, etwas begegnet, das sich mit den Barockkategorien Wölfflins deckt. Allerdings ist zu bedauern, daß für diesen Begriff des Barocks, der über den Zeitstil gleichen Namens hinausweist, nicht ein anderer Ausdruck gefunden worden ist. Darum suche ich nach einem andern Wort, glaube auch, nach dieser Richtung durch feineres Unterscheiden schon etwas erreicht zu haben.

An einer wichtigen Stelle gehe ich ja andere Wege als Wölfflin und als die, denen seine Barockkategorien zur Erhellung der deutschen Dichtung dienen, also auch als Strich in seinem Werk „Deutsche Klassik und Romantik". Über diese Dinge habe ich mich mehrfach ausgesprochen, etwa in der leichtzugänglichen fünften Auflage des zweiten Bändchens meiner „Deutschen Romantik"[32]. Ich erwähne hier nur das Wichtigste.

Wölfflins Barockbegriff ist weit gespannt, um auch Erscheinungen anpaßbar zu sein, die der Renaissance ebenso entgegengesetzt sind wie die bildende Kunst des 17. Jahrhunderts, indes nicht nur andern Zeiten angehören, auch ein ganz andres Ethos in sich tragen. So hebt Wölfflin selbst mehrfach hervor, daß auch der Impressionismus des 19. Jahrhunderts seinen Barockkategorien entspreche. Schon diese Tatsache verrät, daß Wölfflin nicht in erster Linie unter Barockkunst das Übersteigerte, Überwuchtige, Geballte, gern des Schwulstes Beschuldigte versteht, das gemeinhin für Barockkunst des 17. Jahrhunderts gilt. Also das, was heute nach Worringer[33] auch Gotik heißt, die Kunst, die — wie Worringer sagt — Multiplikationscharakter hat, die potenziert, die in niegestillter Sehnsucht einem Unendlichen nachzujagen scheint. Innerhalb der Barockkategorien Wölfflins findet auch sie Spielraum. Aber sie bergen zugleich eine Kunst von geruhigerer Haltung, eine Kunst der Schlichtheit und Dämpfung, die indes gleichfalls Lockerung der Kunstgestalt zum Grundsatz hat, also einen Gegenpol zur Kunst der Renaissance bedeutet.

Da die Mehrzahl der Versuche, nach Wölfflins Maßstäben Barockhaftes in deutscher Dichtung nachzuweisen, und ganz besonders Strichs Buch über Klassik und Romantik nicht minder durch Worringer als durch Wölfflin beeinflußt sind, sieht sich ein guter Teil neuerer deutscher Dichtung, unter

andern der größte Teil von Goethes Jugendwerken, der Gefahr aussetzt, ins Wuchtigbarockhafte, ins Überschwengliche, ins Gotische — nach Worringers Begriffbestimmung — gedrängt zu werden. Und doch ist gerade die Kunst des jungen Goethe, an erster Stelle seine Reimlyrik, vor allem der Sang „Auf dem See" oder mindestens das eine Nachtlied des Wanderers, ganz gewiß der schlichten und gedämpften Kunst zugehörig. Ich schlage deshalb vor, um reinlicherer Scheidung willen, dann um die Erscheinungen schärfer und treffender zu charakterisieren, dem Typus der Renaissancekunst, der Kunst der klaren Ordnung und strengen Ebenmäßigkeit, nicht einen einzigen Barocktypus entgegenzustellen, sondern zwei abermals einander widersprechende Typen: den barockhaften im engern Sinn oder gotischen, den überschwenglich-wuchtigen, und anderseits den Typus einer Kunst, die das Leben nicht in übersteigernder Spiegelung wiedergeben möchte, es weit eher ins Anspruchslosruhigere hinüberleitet. Goethe, aber auch ein gut Stück deutscher Romantik zählt zu diesem Typus. Der Gegensatz der beiden Typen, die ich scheide, ist deutscher Dichtung von früh ab eigen. Im Mittelalter sind die bekanntesten Vertreter des Gegensatzes Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach. Die deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts ging fortschreitend immer mehr in den beruhigten Typus über. Gottfried Keller und sein umfangreiches Erzählergefolge bezeugen das. Der deutsche Impressionismus hält es nicht anders. Um so entschiedener wandte sich der Expressionismus von diesem Typus ab und betätigte sich im Sinn des andern Typus, des gotischen.

Sind solche Unterschiede etwas Unwesentliches? Es fällt doch immerhin ins Gewicht, daß nur die Scheidung der beiden Typen, die von mir verfochten wird, einen beträchtlichen Teil deutscher Dichtung davor bewahrt, als Kunst gotischen Überschwangs gedeutet zu werden. Wer es trotzdem versucht, muß den Vorwurf gewärtigen, daß er die Erscheinungen der Dichtkunst nicht richtig sieht. Das ist es ja, was mich in die Lehre der Kunstgeschichtsforschung gehen ließ, was mir Wölfflins Methode so wertvoll macht: Da ist in vorbildlicher Weise gezeigt, wie man Kunstwerke „sehen", wie man ihre entscheidenden Wesenszüge erkennen kann. Wenn wir Ergründer

von Dichtkunst nur das eine lernen, das bessere oder genauere „Sehen", ist schon viel gewonnen. Immer wieder stoße ich auf Tatsachen, die erhärten, wie ungenau Dichtung „gesehen" worden ist und noch wird, wieviel da noch gutzumachen wäre. Oder um das Wort „sehen" zu vermeiden, das abermals Mißdeutungen ausgesetzt ist: Wir können von der neuern Kunstgeschichte analysieren lernen, analysieren vor allem im Hinblick auf die künstlerische Gestalt. War es einst nötig, Synthese zu empfehlen, heute ist es nicht minder nötig, genauere und schärfere Analyse zu fordern.

Die Fragen des Stils und seiner gegensätzlichen Möglichkeiten, die ich zu beantworten suche, sind mir selbst nur vom Blickpunkt wechselseitiger Erhellung der Künste aufgegangen. Ich könnte ebensogut sagen: durch Wölfflins Forschung. Ich kann dies Vorbild und diese Betrachtungsweise auch heute nicht entbehren, trotzdem die philologisch gedachte Aufgabe, die künstlerische Funktion der grammatischen Kategorien zu ergründen, mir nun besonders am Herzen liegt. An einer wichtigen Seite kunstgemäßer Analyse kann Philologie das Höchste und Letzte nicht mit ihren eigenen Mitteln leisten. Es ist das Gebiet der *Tektonik von Dichtung*.

Vom Bau einer Dichtung, zunächst eines Dramas, ist längst gesprochen worden, so daß nicht der Einwand zu befürchten ist, schon der Ausdruck „Tektonik" von Dichtung wolle abermals widerrechtlich Dichtkunst einer wesensverschiedenen Kunst unterordnen. Wer Tektonik einer Dichtung in ernstem und strengem Sinn nimmt, meint mehr als die bloße gedankliche Anordnung, die Art der Gehaltentwicklung. Er denkt vielmehr an die Beziehungen künstlerischer Art, also der Gestaltung, die zwischen den Teilen und dem Ganzen eines Dichtwerks und dann zwischen den Teilen selbst bestehen. Wie diese Beziehungen sich darstellen, wie sie sogar für das Auge sichtbar gemacht werden können, zeigt „Gehalt und Gestalt"[34]. Da bedarf — wie ich es nennen möchte — es einer höheren Mathematik der Gestaltergründung, als andre Mittel, sogar die Mittel der Sprachlehre, gewährleisten. Schon war anzudeuten, daß die künstlerische Funktion gewisser grammatischer Kategorien nur vom Standpunkt solcher Tektonik ganz erfaßt werden kann.

Unter Wölfflins Kategorien findet sich auch die eine: Tektonik und Atektonik. (Andere von seinen Kategorien scheinen auf den ersten Blick noch ungezwungener für Dichtkunst verwertbar zu sein, vor allem die Kategorie der absoluten Klarheit und der nur relativen Klarheit; sie enthält in ihrem Wortlaut ja gar nichts, was nur der bildenden Kunst taugte und nicht genau so gut der Dichtkunst. Ähnlich verhält es sich mit dem Begriffspaar Einheit und Vielheit. In „Gehalt und Gestalt" steht manches über diese Zusammenhänge[35].) Daß die Kategorie Tektonik und Atektonik mühelos der Dichtkunst dienstbar gemacht werden kann, ist der ebenerwähnten Tatsache zu danken: Wir reden seit langem vom Bau eines größern Dichtwerks, wir meinen damit die künstlerischen, die für innern und äußern Sinn und durch sie für das Gefühl wichtigen Beziehungen der Teile untereinander und zum Ganzen. Solche Beziehung kann ebenmäßige Ordnung oder auch lockere Bindung sein. Tektonisch also oder atektonisch.

In diesem Sinn streng tektonisch sind die Tragödien der französischen Klassiker oder deutsche Dramen wie „Iphigenie" oder „Maria Stuart", sind atektonisch die Dramen Shakespeares oder „Penthesilea" oder gar „Götz" und die Stücke Grabbes oder Büchners und ihrer Wahlverwandten. Aber auch ein Sonett und ein Lied des jungen Goethe stehen sich gegenüber wie Tektonik und Atektonik.

Was augenscheinlich sehr schwer sein mag, das Ganze eines Dichtwerks in seinen künstlerischen Zügen richtig zu sehen, es wird durch die Betrachtung der Tektonik erleichtert. Vor allem aber enthüllt sich der künstlerische Sinn der Formungen, die wegen ihrer Atektonik Mißurteilen ausgesetzt sind.

Innerhalb der Atektonik zeigen sich indes auch die beiden Gegensätze, die ich feststelle. Atektonik kann eine gewaltsame Verschiebung allen Ebenmaßes sein. Sie kann auch ohne eine Wucht, die eher ein Chaos als einen geordneten Organismus schafft, nur ganz schlicht auf überindividuelle Ordnungslinien verzichten, um dem Leben und seinem Reichtum nahezubleiben. Dort Gotik, hier der beruhigtere Typus. Dort die titanisch aufeinandergetürmten Felsblöcke einer Tragödie Grabbes, hier das geruhigere Nacheinander des „Götz". Dort die kühnen Satzverschränkungen Hölderlins, hier der bewegte, aber nicht

Hemmungen aufbauende und sie wuchtig durchbrechende Ablauf des Lieds „Auf dem See".

Auch Pongs gedenkt solcher Gegensätze dort, wo er von der „konstruktiven innern Sprachform" berichtet. (Ich brauche wohl nicht zu wiederholen, daß mir dieser Ausdruck wenig zusagt.) Handelt es sich doch um eine Eigentümlichkeit der Kunstgestalt von Dichtung, die ähnlich wie das Bild oder die Metapher nicht zum Verstand, sondern zum Gefühl spricht, die ein wesentlicher Bestandteil des unbegrifflichen Ausdrucks von Dichtkunst ist. Behaupte ich zuviel, wenn ich erkläre, daß dieser Abschnitt von Pongs' Buch wesentlich gewonnen hätte durch Verwertung des Begriffs Tektonik? Einzelne Fälle, die er hier nennt, glaube ich in „Gehalt und Gestalt" schon fester angepackt und genauer umschrieben zu haben. —

Wechselseitige Erhellung der Künste scheint mir mithin immer noch unentbehrlich zu sein, auch wenn nun vor allem die künstlerische Funktion der Dichtersprache mit dem wohlgeordneten Werkzeug des philologisch geschulten Sprachforschers ergründet werden soll. Und wäre es nur, weil Fühlung mit dem Kunsthistoriker dem Erforscher von Dichtung es erleichtert, das eigentlich Künstlerische an seinem Gegenstand besser zu bemerken. Es liegt im Wesen der Dichtung, die scheinbar ihren ganzen Gehalt in Begriffsworten kündet, mehr von der Seite ihres begrifflichen Ausdrucks hingenommen zu werden als von der Seite ihrer Kunstgestalt und der Geheimnisse, die sie dem Empfänglichen zuraunt und die dem Gehalt sein Bestes hinzufügen. Da erstehen dem Erforscher von Dichtung Gefahren, die er am besten meidet, wenn er die Gestalterforschung der Nachbargebiete beachtet. Natürlich auch der Musik. Hier ist nur von Erhellung der Dichtkunst durch bildende Kunst die Rede gewesen. Nicht nur aus Raummangel. In „Gehalt und Gestalt" gestehe ich ausdrücklich zu, daß ich dies Gebiet wechselseitiger Erhellung der Künste gern andern überlasse. Ich sage auch, warum es mir fremder ist[36].

Als wesentlichstes Ergebnis meiner Darlegungen möchte ich das Eine fassen: Wer von Dichtung wissenschaftlich etwas Triftiges sagen will, darf an der Ergründung ihrer Gestalt nicht achtlos vorbeigehen, selbst wenn er sein Augenmerk aus-

drücklich dem Gehalt zuwendet. Nur auf dem Weg über die Erforschung der Gestalt ergibt sich der ganze Gehalt einer Dichtung. Es werden heute von vielen viele neue Wege der Forschung auf dem Gebiet der Literaturgeschichte gewiesen. Auch ich halte es für nötig, keinen dieser Wege leichtherzig zu mißachten. Allein ich finde es bedenklich, wenn jetzt Methodiker der alten Schule solche Allseitigkeit der Forschungsmittel empfehlen. Sie müßten hinzufügen, daß hier nicht nach dem Grundsatz der Arbeitsteilung gearbeitet werden darf, daß Gehalt- und Gestaltforschung dauernd im Zusammenhang getrieben werden muß. Gestaltforschung ist nicht etwas, das man nach Belieben treiben kann oder nicht, wenn man sich mit Dichtung wissenschaftlich auseinandersetzt. Nicht einmal wer Ergründung von Kunst des Dichtens aus dem Umkreis der letzten und wichtigsten Ziele meiner Wissenschaft ausscheidet, hat das Recht, Gestaltforschung links liegen zu lassen. Nur auf dem Weg durch die Gestalt einer Dichtung ist ihr Wesen erfaßbar.



Anmerkungen.

Diese Darlegungen waren für den Pädagogischen Rundfunk des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin bestimmt und wurden Ende September 1927 dort vorgetragen. Grundlage ist meine Arbeit „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" im „Handbuch der Literaturwissenschaft" des Verlags „Athenaion" (Wildpark-Potsdam o. J.). Die Aufsatzsammlung „Das Wortkunstwerk" (Leipzig, Quelle und Meyer 1926) bringt neben älteren Aufsätzen, auf die sich „Gehalt und Gestalt" stützt, gleichfalls den Versuch einer knappen Zusammenfassung (S. 100ff.). Das Heft „Der Dichter und das Wort" (Sonderdruck aus dem Bande „Vom Wesen und Wollen katholischer Büchereiarbeit", den der Borromäusverein 1927 veröffentlicht hat) bietet Hinweise auf wichtige Einzelheiten und neue Beobachtungen. „Gehalt und Gestalt" ist unten als G u G angeführt.

1. Über Werturteile: G u G S. 112ff.
2. Friedrich Gundolfs „Goethe": zuerst Berlin 1916.
3. Wilhelm Scherers „Poetik": Berlin 1888.
4. Richard Maria Werners „Lyrik und Lyriker": Hamburg und Leipzig 1890. J. Minors Besprechung: Göttingische Gelehrte Anzeigen 1892, 1, 7ff.
5. „Analytische und synthetische Literaturforschung" im „Wortkunstwerk" S. 3ff.
6. Wilhelm Diltheys Essaysammlung „Das Erlebnis und die Dichtung": zuerst Leipzig 1906.
7. H. A. Korff, Geist der Goethezeit, Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, Leipzig 1923ff. Erschienen sind bisher Bd. 1 und das erste Buch des Bds. 2.
8. In Wilhelm Heinrich Wackenroders Aufsatz „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst" (Werke und Briefe, her. von Friedrich von der Leyen, Jena 1910 1, 188f.).

9. Über Plotin: meine Aufsatzsammlung „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit" (Leipzig 1922) S. 1 ff. Ferner G u G S. 149 ff. u. ö.
10. Novalis: vgl. meine „Deutsche Romantik" (5. Aufl., Leipzig und Berlin 1923) 1, 97.
11. Zum Lied „Auf dem See" vgl. G u G S. 238 ff. „Wortkunstwerk" S. 115 f., 268 ff., „Der Dichter und das Wort" S. 3 ff.
12. Theodor Storm: G u G S. 371 ff.
13. Deutscher Formwille: G u G Register unter „Deutsche Form".
14. Klopstock, Schiller, Hölderlin: G u G S. 241 ff.
15. Sieh oben Anmerkung 11.
16. Stegreifdichtung: vgl. meine „Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart" (im Handbuch der Literaturwissenschaft) 1, 214 ff.
17. Karl Vossler: G u G S. 30 ff. u. ö. Von Vosslers Schriften sei hier besonders hervorgehoben „Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist" (München 1926). Über Leo Spitzer vgl. „Der Dichter und das Wort" S. 24 f.
18. Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, zuerst Berlin 1911.
19. Vgl. G u G S. 34, 237 f.
20. Jakob Grimm, Deutsche Grammatik, 4. Teil, Gütersloh 1898. — Hermann Paul, Deutsche Grammatik, Bd. 3 u. 4, Halle 1919. — Otto Behaghel, Deutsche Syntax, Bd. 1—3, Heidelberg 1923/28. — Hermann Wunderlich u. Hans Reis, Der deutsche Satzbau, 3. Aufl. Stuttgart 1924/25.
21. Luise Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus (Wortkunst, Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte, neue Folge, her. von Oskar Walzel, Heft 1, München 1928).
22. Wilhelm Schneider, Josef Ponten, Stuttgart und Berlin 1924, S. 47 ff.
23. Über künstlerische Funktion der grammatischen Kategorien: G u G 383 ff., „Wortkunstwerk" S. 105 ff., 277 ff., „Der Dichter und das Wort" S. 15 ff.
24. Über Rutz und Sievers: G u G 196 ff. Über Numerus ebenda S. 207 ff.
25. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 1, Marburg 1927; vgl. Deutsche Literaturzeitung 1927, Sp. 849 ff.
26. O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. (Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 15.) Berlin 1917.
27. Über Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" (zuerst München 1915) vgl. G u G S. 300 ff.
28. G u G S. 265 ff.



29. Herbert Cysarz, Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924.
30. Fritz Strich, Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts (Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht, München 1916 S. 21 ff.).
31. G u G S. 393 f. Vgl. auch S. 101.
32. Vgl. O. Walzel, Deutsche Romantik, 5. Aufl. 2, 95 ff.
33. Über Worringer: G u G S. 296 ff.
34. Vgl. G u G S. 286 f.
35. Vgl. G u G S. 313 ff.
36. Vgl. G u G S. 347 ff.